TEORIA MUZICII

Prof.univ.dr. D.H.C. **VICTOR GIULEANU**

Obiective

I. Dezvoltarea capacității de operare cu tehnici specifice de solfegiere şi scriere în sistemele de organizare sonoră, tonale, modale, atonale în sistemul ritmic măsurat, cât şi în sistemul ritmic nemăsurat.

II. Dezvoltarea capacității de formare a gândirii polivalente (analize, sinteze, abstractizări, concretizări) mono-, inter- şi multidisciplinare.

Aceste două obiective cadru se vor finaliza în următoarele competențe:

1. Să solfegieze piese tonale cu trei alterații constitutive în cheia sol şi fa cu ritmuri binare, ternare, diviziuni excepționale în măsuri simple şi compuse care au ca unitate de măsură pătrimea şi optimea;

2. Să utilizeze, fie într-o expunere, fie într-o analiză orală sau scrisă a unei piese muzicale clasice, noțiunile şi problemele ce decurg din teoria tonalității şi a ritmului muzical de tip clasic.

La sfârşitul Anului II, studenții vor fi capabili:

1. Să solfegieze în toate tonalitățile majore şi minore, în cheie sol, fa şi do (sopran) cu aplicații la capitolul „Modulații”, să solfegieze în moduri cu scări diatonice;

2. Să utilizeze într-o expunere sau analiză orală şi/sau scrisă probleme legate de modulația la tonalități apropiate şi la teoria modurilor (de la modurile greceşti la modurile populare române).

I. **MELODIA**

Principalele mijloace de expresie ale graiului muzical sunt: melodia, ritmul şi armonia (armonia în sensul ei general de realizare artistică pe mai multe voci, incluzând deci şi polifonia).

Factorul primordial al expresiei artistice muzicale l-a constituit însă, din totdeauna, melodia. Ea cuprinde în trupul său ritmul, iar în mod virtual chiar şi propria-i armonie.

În acest sens, sunt deosebit de elocvente cuvintele lui Olivier Messiaen, compozitor de frunte al zilelor noastre: „Întâietate melodiei, elementul cel mai nobil al muzicii. Melodia să fie scopul principal al studiului nostru. Să lucrăm (compunem, n.a.) totdeauna melodic; ritmul rămânând suplu şi cedând pasul dezvoltării melodiei, iar armonia aleasă să fie cea veritabilă, adică voită de melodie şi ieşită din ea”[1].

Ce este melodia, care sunt şi în ce constau elementele ei de structură?

Din punct de vedere teoretic, melodia constă dintr-o succesiune de sunete de diferite înălţimi (latura - sonoră) şi de diferite durate (latura ritmică).



Din punct de vedere estetic (componistic), ea este însă mult mai mult, reprezentând ideea sau gândirea muzicală exprimată la o singură voce, prin organizarea artistică a sunetelor pe plan intonaţional şi ritmic.

Elementele morfologice (structurale) ale melodiei sunt deci intonaţia – sub forma succesiunii de intervale diferite şi ritmul- sub forma variatelor durate pe care se desfăşoară intonaţia.

Drept urmare, tratarea elementelor morfologice intonaţionale ale melodiei cuprinde:

– teoria intervalelor;

– teoria tonalităţilor;

– teoria modurilor;

– teoria atonalismului şi a altor sisteme intonaţionale utilizate în creaţia contemporană.

La rândul ei, tratarea elementelor morfologice de natură ritmică include:

– ritmica muzicală;

– metrica (sistemele de încadrare în măsuri a ritmurilor muzicale).

---

[1] Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris, 1955, pag. 23.

Cât priveşte intensitatea şi timbrul, celelalte capacităţi expresive ale sunetelor, acestea conferă melodiei noi posibilităţi de înfrumuseţare (expresie), neconstituind însă elemente de ordin morfologic (structural).

Întrucât melodia se aşază în tipare arhitectonice precise, inteligibile, forma va fi iarăşi un factor al expresiei artistice. Din conceptul de formă derivă elementele de frazare şi articulaţie muzicală pe care le vom reda înaintea celor morfologice (intonaţionale şi ritmice), cu scopul de a fi respectate şi utilizate în practica solfegistică şi mai ales în cea de interpretare.

Teoria intervalelor

Studiul melodiei, armoniei şi polifoniei nu este posibil fără cunoaşterea temeinică şi sistematică a intervalelor muzicale.

Încă din antichitate, de la vechii greci, ne-au rămas consideraţii importante privind intervalele muzicale, iar teoreticienii evului mediu ajunseseră chiar la formularea unei discipline aparte privind intervalele („intervalica”).

În timpurile noastre, prin îmbogăţirea considerabilă a mijloacelor de expresie ale artei muzicale, studierea intervalelor se face după criterii variate care au importanţa lor, întrucât fiecare constituie o modalitate de cunoaştere şi analiză a fenomenului artistic muzical în aspectul său intonaţional.

II. CRITERII PRINCIPALE DE CUNOAŞTERE ŞI ANALIZĂ A INTERVALELOR MUZICALE

În clasificarea şi sistematizarea intervalelor muzicale se studiază următoarele aspecte:

a)
- intervale simple şi compuse (criteriul octavei);
- mărimea intervalelor după conţinutul în trepte;
- mărimea intervalelor după conţinutul în tonuri şi semitonuri;
- intervale complementare (rezultând din răsturnări).

b)
- intervale melodice şi armonice;
- intervale enarmonice;
- intervale consonante şi disonante;
- intervale diatonice şi cromatice.

c)
- microintervale muzicale (microtonii).

III. **TONALITATEA**

Tonalitatea constituie un concept specific de creație elaborat şi promovat de către arta muzicală cultă. Ea determină apariția unor opere de o inestimabilă valoare artistică, găsindu-şi expresia în lucrările maeştrilor artei preclasice, clasice, romantice, în diversele şcoli naționale de compoziție, întinzându-se, peste secole, până în contemporaneitate.

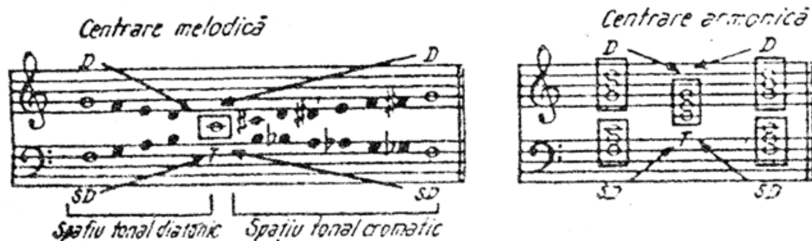
Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Wagner, Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Enescu, Bartok etc. au creat opere nepieritoare, având la bază principiul tonal de lucru.

Ca sistem şi concept specific de creație, tonalitatea se defineşte prin următoarele noțiuni fundamentale în teoria muzicii: tonalitatea propriu-zisă, gamă, mod, acord.

a) *Ce este tonalitatea?*

Tonalitatea constituie un ansamblu specific de funcții şi relații componistice bazate pe centrarea (gravitarea) sunetelor față de o tonică şi pe subordonarea lor triadei armonice fundamentale: tonică, dominantă şi subdominantă (triada tonală).

Schematic, relațiile de centrare şi subordonare a sunetelor în tonalitate se prezintă astfel (exemplificare pe tonica do):



Funcția de tonică (centrul gravitațional) poate fi îndeplinită, după caz, de oricare dintre sunetele naturale sau modificate prin alterații ale scării muzicale, de unde şi varietatea tonalităților utilizate în creația muzicală.

Tonalitatea este de esență armonică, izvorând din relațiile acordice (în armonie), dar principiile ei se extind şi asupra realizării melodice, melodia tonală fiind proiectarea la o singură voce a structurii şi relațiilor armonice specifice.

1. **Funcțiile sunetelor în tonalitate**

Față de tonică, sunetul cu funcția care se află totdeauna pe treapta I a gamei tonalității, toate celelalte sunete îndeplinind funcții subordonate acesteia şi dependente de ea, după cum urmează:

Treapta I = tonica (centru gravitațional)
Treapta II = contradominanta sau dominanta dominantei
Treapta III = mediantă superioară*
Treapta IV = subdominanta (dominanta inferioară)
Treapta V = dominanta (dominanta superioară)
Treapta VI = mediantă (inferioară)*
Treapta VII = sensibila

Dăm ca exemplu funcțiile sunetelor în tonalitatea Do major



Toate funcțiile tonale decurg din relațiile armonice dintre trepte (se ştie că tonalitatea ca principiu componistic se impune odată cu afirmarea stilului armonic în creație), de aceea orice alte denumiri, care nu țin seama de substratul armonic al acestor funcții, nu au bază ştiințifică.

b) *Ce este gama ?*

Orânduirea treptată – ascendentă şi descendentă – a sunetelor ce compun o tonalitate, începând cu primul sunet (tonica) şi terminând cu repetarea lui ca octavă, poartă numele de gamă.

Ea reprezintă una din formele de abstractizare (generalizare) a relațiilor din cadrul tonalității, de aceea, o tonalitate oarecare se studiază şi se cercetează prin gama ei.

---

* Numele de *mediantă* (*superioară*) provine din situația acestei trepte în acordul treptei I a tonalității unde ea stă la mijlocul sunetelor componente ale acestui acord (de exemplu: do-mi-sol, în tonalitatea Do - major).

Cealaltă *mediantă* (*inferioară*) îndeplineşte acelaşi rol în acordul subdominantei sau dominantei inferioare (de exemplu: fa-la-do, pentru tonalitatea Do - major).

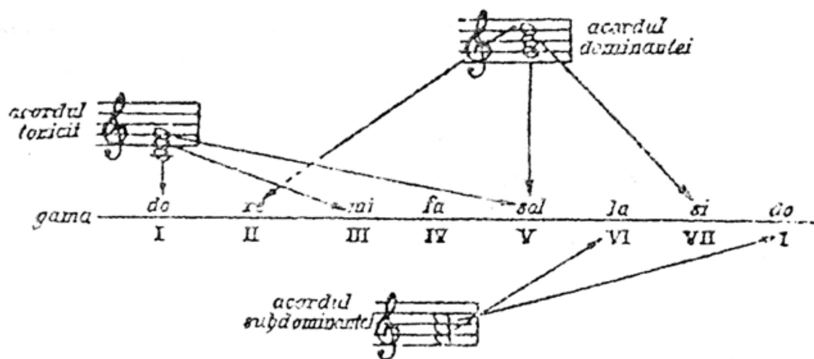
În gamă, sunetele tonalității respectă ordinea înălțimii, drept care gama constituie sinteza melodică a tonalității[1]:



Sunetele ce compun tonalitatea, când sunt dispuse în gamă, poartă numele de trepte, în teorie ordinea lor fiind socotită totdeauna în sens ascendent.

2. **Treptele principale şi secundare în tonalitate**

Sunt considerate ca trepte principale, pe care se reazemă întreaga construcție armonică a tonalității, treptele: I (tonica), V (dominanta) şi IV (subdominanta), iar celelalte trepte (II, III, VI şi VII) rămân trepte secundare ale tonalității, având o importanță mai mică în sistem:



[1] *Acordul* constituie sinteza armonică a tonalității, deci o a doua formă de abstractizare a relațiilor tonale.

c) *Ce este modul?*

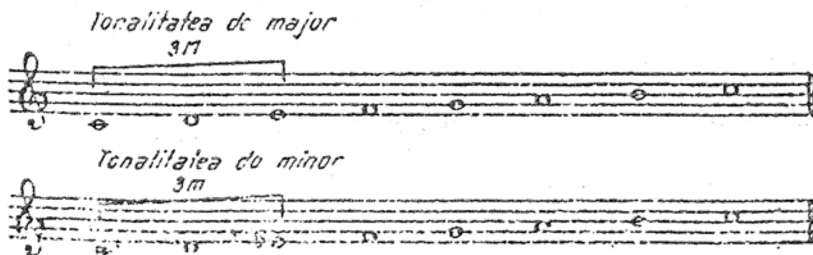
Relațiile intervalice în care se află sunetele (treptele) unei tonalități față de tonică – punctul său central – determină modul acesteia.

Din aceste relații ale treptelor față de tonică rezultă un anumit fel de organizare internă a sunetelor în tonalitate, concretizat, în cele din urmă, prin ordinea în care se succed tonurile şi semitonurile în sistem:



În tonalitate se statornicesc două tipuri de relații modale între sunete: *relații de mod major* şi *relații de mod minor*, determinate fiind de poziția treptei a III-a față de tonică, numită din această cauză *treaptă modală principală*.

Dacă treapta a III-a se află la interval de *terță mare* față de tonică, modul este major, iar dacă aceeaşi treaptă se află la interval de *terță mică* față de tonică, *modul este minor*.

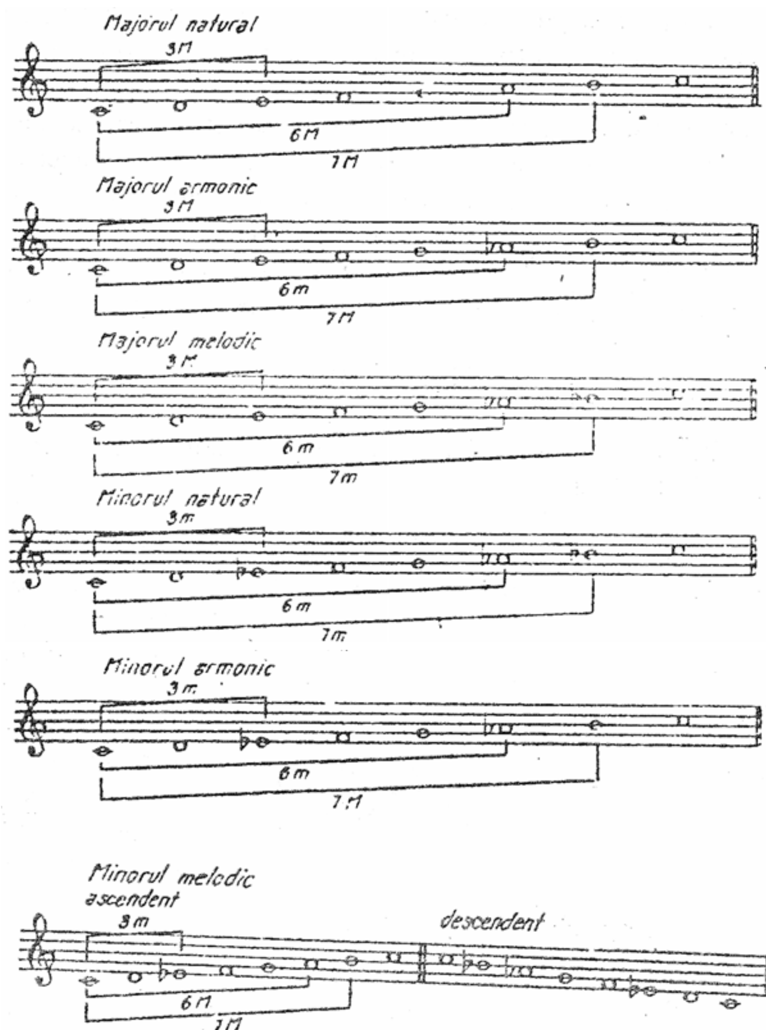


Prin poziția treptelor VI şi VII față de tonică se stabilesc apoi celelalte două variante ale majorului şi minorului tonal, adică majorul respectiv, minorul armonic şi melodic, motiv pentru care aceste trepte (VIşi VII) se consideră trepte modale secundare.

În tonalitate, deci, modul major sau minor se prezintă sub trei aspecte (forme):

• majorul *natural, armonic, melodic*;

• minorul *natural, armonic, melodic*.



Prescurtat, tonalitățile de mod major se notează prin litere majuscule, iar tonalitățile de mod minor, prin litere minuscule. De exemplu:

* tonalitatea Do (C) = do major;
* tonalitatea do (c) = do minor;
* tonalitatea Sol (G) = sol major;
* tonalitatea sol (g) = sol minor.

Dintre variantele modului major şi minor, compoziţia cultă utilizează majorul natural, minorul armonic şi minorul melodic, restul variantelor întâlnindu-se mai mult în creaţia populară sau în lucrări ce-şi trag seva din cântul popular.

Atât tonalitatea aleasă, cât şi modul de organizare interioară a sunetelor în cadrul acesteia au o influenţă evidentă asupra caracterului şi etosului creaţiei muzicale, de aceea ele fac parte din mijloacele de expresie la care apelează compozitorul pentru a reda, în chipul cel mai potrivit, ideile şi sentimentele pe care doreşte să le exprime. Numai gama rămâne doar ca o reprezentare schematică a tonalităţii fără a avea vreun sens artistic oarecare.

3. **Tetracordul**

Analizând structural gamele majorului şi minorului tonal, vom întâlni tetracordurile următoare[*]:

- tetracordul major (1.1.1/2)



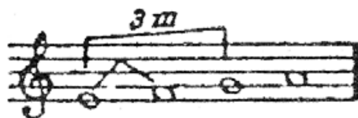
Se întâlneşte în gamele majore naturale, armonice şi melodice, precum şi în gamele minore melodice.

- tetracordul minor (1.1/2 1.)



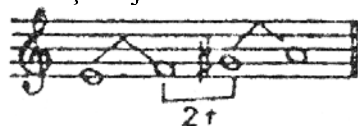
Se întâlneşte în gamele minore naturale, armonice şi melodice, precum şi în gamele majore melodice.

- tetracordul frigic (1/2 1.1.)



Se întâlneşte în gamele minore naturale şi majore melodice.

- tetracordul armonic (1/2 11/2 1/2)



Se întâlneşte în gamele minore armonice şi majore armonice.

---

[*] Intervalele din componenţa tetracordurilor vor fi însemnate astfel: tonurile prin cifra 1, iar semitonurile prin 1/2.

Din combinațiile acestor patru feluri de tetracorduri se obțin toate gamele sistemului tonal – major şi minor – cu variantele lor.

4. **Ordinea reală şi cea aparentă a sunetelor în tonalitate**

Funcțiile sunetelor în tonalitate – aşa cum au fost descrise mai înainte – sunt, într-un anumit sens, funcții (relații) de lucru în compoziție.

Pe alt plan al considerațiile muzicale însă, descifrăm în tonalitate o funcționalitate cu implicații mai adânci, de ordin teoretic, estetic, filosofic şi chiar matematic, bazată pe succesiunea sunetelor din cvintă în cvintă perfectă (succesiunea pytagoriciană).

Pentru determinarea unor asemenea raporturi mai complexe şi, totodată, mai subtile, se studiază *ordinea reală* şi *ordinea aparentă* a sunetelor în tonalitate.

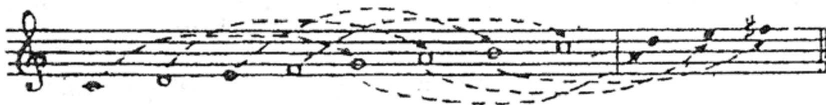
Se consideră ordine reală a sunetelor tonalității în cazul că le gândim în succesiunea lor naturală (din cvintă în cvintă perfectă). Ea corespunde principiului fizic (natural) al producerii sunetelor, fiecare sunet fiind cvinta celui precedent.

Ordinea reală a sunetelor în tonalitatea Do major:



Se consideră ordine aparentă a sunetelor tonalității în cazul că le gândim în cele mai apropiate raporturi de înălțime (prin tonuri şi semitonuri). În realitate însă, o asemenea succesiune a sunetelor reflectă tot ordinea lor prin cvinte (ordinea reală).

Ordinea aparentă a sunetelor în tonalitatea Do major:



Ordinea funcțională reală şi transpunerea ei în cea aparentă ne demonstrează că, în fapt, sistemul tonal – ca, de altfel, şi alte sisteme funcționale – este alcătuit dintr-o succesiune de dominante superioare şi inferioare raportate – în totalitate – la un sunet central (tonica).

Un asemenea principiu al dominantelor acționează în întreaga teorie a tonalității, prin el explicându-se fenomene şi procese importante, cum sunt: relația tonală fundamentală T-D-SD, gradul de apropiere şi depărtare dintre tonalități, modulația, formele componistice pe baza tonală, considerațiile estetice şi de etos cu privire la tonalitate etc.

5. **Intervalul de cvintă şi importanţa lui în tonalitate**

Ordinea în care apar tonalităţile majore şi minore este din cvintă în cvintă perfectă, acest interval stând la baza organizării întregului sistem tonal.

Intervalul de cvintă perfectă are un rol important şi în sistemul funcţional al sunetelor ce compun tonalitatea, determinând relaţia tonală fundamentală (triada tonală): tonica, dominanta şi subdominanta.

Celelalte sunete componente ale tonalităţii sunt situate, din punct de vedere funcţional, unele în zona dominantei, iar altele în zona subdominantei, urmând tot criteriul cvintei perfecte, interval care generează şi explică ştiinţific apariţia sunetelor noi în procesul rezonanţei naturale; în tonalitate, cvinta perfectă determină sistemul de funcţiuni tonale, succesiunea tonalităţilor, ordinea alteraţiilor constitutive în armură, relaţiile de apropiere şi depărtare dintre tonalităţi etc.

6. **Procedee de construire a tonalităţilor pe alte sunete**

Gamele tonalităţilor majore şi minore se pot construi pe oricare din sunetele scării muzicale, utilizându-se obişnuit două procedee:

- ♦ transpunerea fidelă a gamelor – considerate drept model – do major şi la minor pe noile centre tonale;
- ♦ construcţia prin tetracorduri identice.

Construcţia prin transpunerea gamelor model

Pentru a obţine tonalităţi pe alte sunete se construiesc scări de structuri identice cu acestea, pornindu-se de la noua tonică şi respectându-se ordinea intervalelor din gamele model. Alteraţiile care apar în construcţia noilor tonalităţi vor forma armura acestora tonalităţi.

Construcţia prin tetracorduri

Acest procedeu se referă la transpunerea exactă a tetracordului superior sau inferior din gamele model pe o nouă tonică, avându-se grija să se realizeze structuri tetracordice identice.

7. **Acordul**

Acordul reprezintă sinteza armonică a tonalităţii, respectiv a relaţiilor tonale în viziune (proiecţie) verticală. În sens larg, acordul semnifică efectul sonor produs de mai multe sunete emise simultan. În sens restrâns (în conceptul dedus din tonalitate), acordul este o organizare armonică (verticală) constând din suprapunerea a cel puţin trei sunete diferite aşezate la intervale de terţe.

Intervalul organizator al acordurilor tonale este terța mare şi mică, pe baza căreia se pot forma acorduri de 3, 4, 5, 6, 7 sunete.

Acordul de trei sunete (trisonul) este alcătuit din sunetul fundamental, terța şi cvinta acestuia, putând fi: major, minor, mărit şi micşorat. Fiecare din aceste acorduri poate fi utilizat sub trei aspecte: stare directă (sunetul fundamental în bas), răsturnarea I (terța în bas) şi răsturnarea a II-a (cvinta în bas).

Acordul de patru sunete (acordul de septimă) este alcătuit din sunetul fundamental, terța, cvinta şi septima acestuia. Structura acestui acord este determinată în funcție de trisonul de la baza lui şi în funcție de septimă (mare, mică şi micşorată). Acordul de septimă se foloseşte în patru stări: stare directă şi răsturnările I, II, III.

Acordul de cinci sunete (acordul de nonă) este alcătuit din sunetul fundamental, terța, cvinta, septima şi nona acestuia. Structura acordului de nonă este determinată prin mărimea trisonului, septimei şi a nonei.

Cel mai frecvent întrebuințat în tonalitate este acordul de nonă de dominantă, alcătuit din trison major, septimă mică şi nonă mare – pentru tonalitatea majoră şi trison major, septimă mică şi nonă mică – pentru tonalitatea minoră.

8. **Diatonism şi cromatism**

Gama diatonică

Se consideră gamă diatonică cea în care cele şapte sunete ce o compun se succed prin tonuri şi semitonuri diatonice.

Verificarea diatonismului unei game se face aşezând sunetele acesteia în ordinea reală , adică din cvintă perfectă în cvintă perfectă.

Gama cromatică

O gamă se consideră cromatică atunci când sunetele sale componente se succed numai prin semitonuri (diatonice şi cromatice).

9. **Cromatizarea (ortografie)**

Folosind cele 12 sunete posibile din cadrul octavei, în cadrul gamei cromatice apar 7 semitonuri diatonice şi 5 semitonuri cromatice.

Ca ortografie în cromatizarea gamelor se utilizează în urcare elemente cromatice suitoare, iar în coborâre elemente cromatice coborâtoare.

Însă, pentru a se păstra unitatea tonală a sistemului, această regulă are câteva excepții:

– la gamele majore, în urcare, în locul urcării treptei a VI-a, cea care aduce un element cromatic dintr-o tonalitate depărtată, se

coboară treapta a VII-a – element cromatic dintr-o tonalitate apropiată;

- la gamele majore, în coborâre, din acelaşi raţionament, în locul coborârii treptei a V-a se alterează suitor treapta a IV-a;
- în cromatizarea gamelor minore în suire, în locul treptei I se coboară treapta a II-a;
- în cromatizarea gamelor minore în coborâre există două variante:
  a) se păstrează aceleaşi elemente cromatice utilizate în urcare (varianta după omonimă);
  b) se iau elemente cromatice din relativa majoră (varianta după relativă).

IV. **MODULAŢIA**

Procesul trecerii dintr-o tonalitate iniţială în alta, sau dintr-un mod în altul, a primit numele sugestiv de modulaţie, deoarece aduce schimbarea fondului sonor pe care se desfăşoară ideile şi sentimentele exprimate prin muzică. Ea constituie în creaţie un principiu activ de îmbogăţire a expresiei artistice şi a coloritului discursului muzical.

Pe baza relaţiilor dintre tonalităţi, modulaţia se realizează fie la tonalităţi apropiate, fie la tonalităţi depărtate, în care scop şi procedeele variază de la o situaţie la alta*.

1. **Modulaţia la tonalităţi apropiate**

a) *Modulaţia la tonalitatea relativei*

În cazul trecerii dintr-o tonalitate dată la relativa sa – de exemplu, tonalitatea Do major în tonalitatea la minor –, planul modulatoriu urmează un drum simplu, datorită faptului că se lucrează cu acelaşi material sonor: angrenajul de sunete, care este centrat iniţial pe tonica Do se deplasează în acest caz pe tonica la, aflată la interval de terţă mică inferioară sau sextă mare superioară.

Noua tonică atrage în orbita ei toate celelalte sunete ale sistemului, funcţiile tonale redistribuindu-se în conformitate cu gravitaţiunea pe tonica la (sunetul mi va fi dominantă, re subdominantă etc.).

---

* Vom parcurge doar câteva procedee de modulaţie în melodie. Aceste procedee sunt mai variate şi mult mai bogate în posibilităţi dacă se studiază cu ajutorul armoniei, disciplină fără de care nu se poate trata complet procesul modulaţiei.

Deplasarea funcțiilor tonale pe tonica relativei va arăta, schematic, astfel:

– în gamele tonalităților



– în ordinea cvintelor

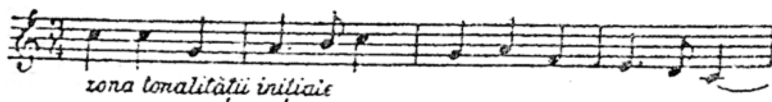


Un rol deosebit în realizarea modulației la relativă îl are apariția în melodie a sensibilei noii tonalități (sol diez), întrucât prin ea echilibrul sonor al vechii tonalități (Do major), în care sunetul sol a îndeplinit funcția de dominantă, slăbeşte în favoarea noului centru gravitațional.

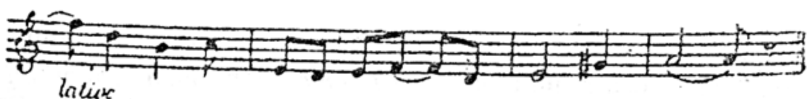
Prin urmare, planul modulatoriu din tonalitatea Do major în tonalitatea relativă la minor armonic va fi:

Do major		la minor armonic
a) zona tonalității originale	b) zona pregătitoare (sol # rol important)	c) zona tonalității relative

Realizarea planului modulatoriu de mai sus într-o melodie de mici dimensiuni:







În cazul că la sfârşit rămânem în noua tonalitate, obţinem o modulaţie definitivă, iar dacă, dimpotrivă, ne întoarcem în tonalitatea iniţială (Do major), realizăm o modulaţie pasageră sau trecătoare.

b) *Modulaţia la tonalitatea dominantei şi a relativei acesteia*

Modulaţia la tonalitatea dominantei urmează condiţii speciale pe care le vom analiza luând ca exemplu modulaţia din tonalitatea Do major în tonalitatea Sol major.

În această modulaţie, în zona pregătitoare, după ce s-a ajuns pe noul centru gravitaţional (sunetul sol), obişnuit se face încă un pas mai departe, trecându-se pe tonica celei de a doua dominante (sunetul re), ca apoi să se revină mai sigur în tonalitatea propusă (Sol major).

Cauzele parcurgerii unui drum prelungit constă în faptul că despărţirea de vechea tonalitate se face mai greu în cazul dominantei, deoarece ea este intim legată de tonalitatea iniţială.

O reală detaşare a dominantei de tonica iniţială se obţine modulând spre dominanta dominantei.

Aşadar, planul modulatoriu din tonalitatea Do major în tonalitatea Sol major parcurge drumul următor:

Do major…..prin fa # ….Sol major……prin do #
Re major…...prin do # ……………Sol major

Realizarea planului modulatoriu de mai sus într-o melodie de mici dimensiuni:



Pentru a obţine o modulaţie la tonalitatea relativă a dominantei, adică, în exemplul nostru, din tonalitatea Do major în tonalitatea mi minor, putem urma două căi:

1) fie modulând în tonalitatea Sol major şi apoi, după principiul modulaţiei la relativă, în tonalitatea mi minor;

2) fie modulând direct în tonalitatea mi minor, trecând numai incidental prin tonalitatea Sol major, în care caz nu insistăm pe tonica sol, ci căutăm să impunem mai de vreme noul centru tonal (mi).

c) *Modulația la tonalitatea subdominantei şi a relativei acesteia*

Modulația la subdominantă, din cauza atracției gravitaționale speciale a sunetului cu această funcție, care are tendința de a se impune ca tonică, se obține mai uşor decât modulația la tonalitatea dominantei.

Cum se explică acest lucru?

În tonalitatea *Do major*, spre exemplu, când aşezăm sunetele acesteia din cvintă în cvintă perfectă, adică în ordinea naturală, realizăm un echilibru tonal în componența următoare:



Din această schemă rezultă că, la un singur sunet din regiunea subdominantei (fa), se contrapun în balanță cinci sunete din regiunea dominantei (sol, re, la, mi, si).

De îndată ce alterăm coborâtor sunetul şi (treapta VII), tonalitatea inițială pierde echilibrul stabilit mai sus în favoarea subdominantei, care angajează deplasarea funcțională a tuturor sunetelor spre zona ei.

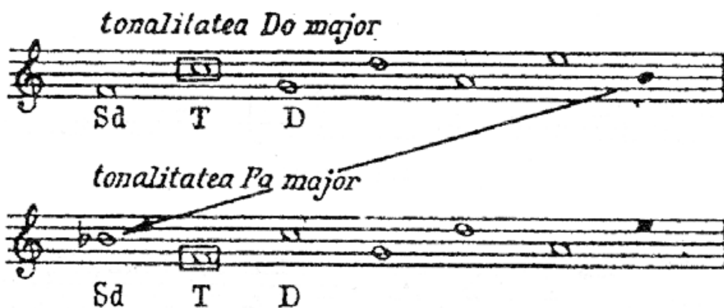
Acest lucru este favorizat şi de situația specială, în tonalitate, a subdominantei, ce deține, ca şi tonica, sensibilă proprie, iar în rezonanța naturală sunetul fa este generatorul sunetului do, deci are drept de paternitate asupra tonicii inițiale.

Prezentarea fenomenului în mod schematic:

– în gamele tonalităților



– în ordinea naturală a cvintelor



Aşa se explică de ce, în creaţie, desprinderea subdominantei din orbita tonicii devine mult uşurată, simpla alterare coborâtoare a treptei VII conducând adesea spre tonalitatea subdominantei:



La relativa subdominantei se ajunge pe două căi:

1) fie prin intermediul tonalităţii subdominantei (în exemplul de mai sus Fa major);

2) fie direct în relativa subdominantei prin afectarea acelor trepte ce caracterizează noua tonalitate.

De exemplu:

– *Do major*…….prin *si bemol*…..…*Fa major*…....prin *do diez* ………*re minor*

– *Do major*………prin *si bemol* şi *do diez*…………….*re minor*

2. **Modulaţia la tonalităţi depărtate**

a) *Modulaţia la omonimă*

Una din modalităţile obişnuite, mai ales în creaţia clasică (Mozart, Haydn, Beethoven), este şi aceea la omonimă. Ea se obţine direct prin schimbarea modului, tonica rămânând aceeaşi.

Rolul principal în realizarea acestui tip de modulaţie îl are, aşadar, treapta III a tonalităţii (treaptă principală modală), care, prin simpla alterare, ascendentă sau descendentă, provoacă schimbarea modului tonalităţii. De exemplu, modulaţia din *Sol major* în *sol minor*:

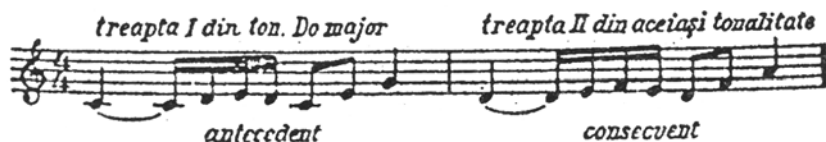


Contrastul obținut cu ajutorul modulației la omonimă (prin schimbarea modului) este deosebit de evident, asemănându-se în pictură cu acela de culori opuse (de exemplu: alb cu negru), de aceea nu numai pe linia cvintelor, ci şi din punct de vedere estetic, modulația la omonimă trebuie considerată ca o modulație depărtată (modulație oponentă).

b) *Modulația prin secvențe (progresii) melodice*

Secvența sau progresia este reproducerea unui desen ritmico-melodic din motivul antecedent în consecventul său. Ea este de două feluri: tonală, când se păstrează în tonalitatea piesei, şi modulantă, când părăseşte această tonalitate.

În *secvența tonală*, reproducerea motivului melodic se face pe alte trepte ale aceleiaşi tonalități decât antecedentul:



În *secvența modulantă*, reproducerea motivului melodic părăseşte tonalitatea antecedentului, conducând spre alte centre tonale.

O asemenea secvență se obține, de obicei, prin respectarea aceleiaşi structuri intervalice din antecedent în consecventul său.

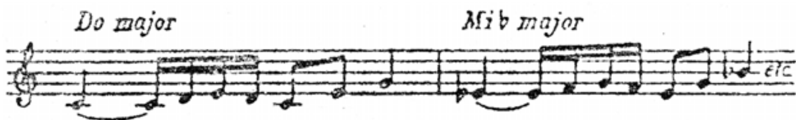


O a treia reproducere a motivului antecedent ne va transporta într-o tonalitate depărtată față de cea inițială.



Procedeul modulării prin secvențe, deşi se dovedeşte destul de practic, trebuie folosit cu economie pentru a nu se transforma într-o simplă repetare a unor motive antecedente ce ar duce la sărăcia limbajului muzical.

O secventare indirectă în tonalitatea dorită este de mai mare expresie şi forță, întrucât evită tonalitățile intermediare şi, implicit, reproducerea de prea multe ori a motivului inițial:



c) *Modulația prin enarmonie*

În creația de toate genurile, se întâlneşte adesea modulația enarmonică, prin care se poate efectua trecerea în orice tonalitate, oricât de îndepărtată ar fi aceasta față de tonalitatea inițială.

Ea constă în substituirea, în locul unde vrem să modulăm, a unuia sau mai multor sunete din vechea tonalitate prin corespondentele lor enarmonice, aparținând noii tonalități. Se formează în acest sens puncte de tranziție enarmonică de la care melodia este condusă uşor spre alte centre tonale:



Mai există încă şi alte procedee prin care se modulează la tonalități depărtate, asupra cărora nu insistăm, deoarece nu au frecvența şi importanța celor descrise mai înainte.

V. **MODURILE POPULARE – GENERALITĂȚI**

Alături de creația muzicală cultă, şi chiar mai înainte ce aceasta, s-a dezvoltat pe un drum propriu creația de origine populară.

Pornită dintr-un impuls natural şi exprimând simțămintele omeneşti în variate şi originale forme ale expresiei artistice, ea constituie un adevărat tezaur de artă neasemuit ca frumusețe şi forță emoțională, din care s-au inspirat aproape toți marii compozitori în operele lor.

O astfel de bogăție a formelor melodico-ritmice întâlnim şi în cântul popular românesc care a servit drept izvor de creație pentru multe din lucrările compozitorilor noştri, culminând cu opera plină de măiestrie a lui George Enescu.

Ceea ce constituie o valoare cu totul aparte a cântecului popular este, înainte de orice, originalitatea mijloacelor folosite.

Printre altele, structura modală a melodiei, adică utilizarea modurilor populare în variatele lor aspecte, determină această originalitate şi particularitate ce o disting în chip vădit față de creația muzicală cultă.

Ce se înțelege prin noțiunea de mod popular?

Modul popular este un anume sistem de alcătuire (compunere) a melodiei prin formule, întorsături şi cadențe specifice care diferențiază o structură modală de cea tonală.

El este deci o realitatea artistică vie, o construcție melodică după legi proprii artei populare, de aceea nu trebuie confundat nici cu gama din sistemul tonal, acea aşezare succesivă a sunetelor tonalității, nici chiar cu modul major sau minor de organizare a sunetelor în cadrul tonalității.

Ca fenomen de creaţie, acesta este mai degrabă comparabil cu ceea ce am considerat mai înainte prin noţiunea de tonalitate, cu deosebirea că într-un mod popular acţionează alte legi funcţionale decât cele observate în sistemul tonal, în care hotărâtoare este relaţia tonică dominantă-subdominantă.

După numărul de sunete componente şi structura specifică, modurile populare formează următoarele categorii:

– moduri oligocordice (de 2,3 şi 4 sunete);
– moduri pentatonice şi pentacordice (de 5 sunete);
– moduri hexacordice (de 6 sunete);
– moduri heptacordice (de 7 sunete).

1. **Moduri oligocordice**

Toate modurile alcătuite dintr-un material sonor redus la 2,3 şi 4 sunete poartă, în teorie, numele de oligocordii[1].

Ele premerg şi prefigurează – funcţional şi structural – celelalte moduri mai bogate ca număr de sunete, cum sunt cele de 5,6 şi 7 sunete.

Din punct de vedere al structurii, scările acestor moduri sunt de două feluri:

• scări ale căror sunete se succed prin trepte alăturate şi salturi de terţă, cvartă sau cvintă;

• scări ale căror sunete se succed numai prin trepte alăturate.

Redăm, în continuare, scările unor moduri oligocordice întâlnite în muzica popoarelor, constituind, oarecum, manifestări ale copilăriei muzicale a omenirii, deci începuturile artei sonore, ce se pierd, departe, în negura vremurilor.

Scări modale oligocordice

a) *prin trepte alăturate şi prin salturi*



[1] În limba greacă *oligos* = puţini şi *cordi* = coardă, sunet.

b) *numai prin trepte alăturate*

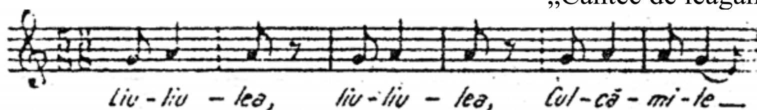


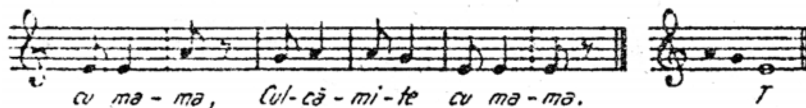
În folclorul românesc – din care vom cita mai jos câteva exemple – melodiile de factură modală oligocordică se întâlnesc în vechi ritualuri populare, în bocete, în cântece de nuntă, în cântece de leagăn şi mai ales în folclorul copiilor[1].

„Cântec de copii"

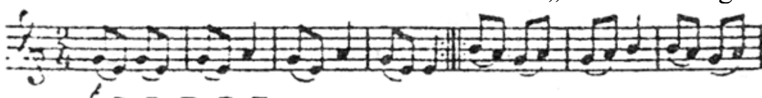


„Cântec de leagăn"





„Cântec de leagăn"



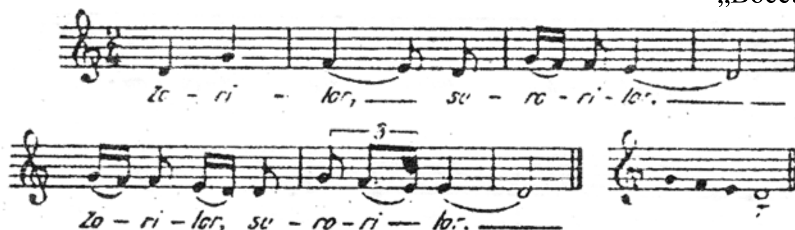


[1] Toate exemplele sunt extrase din colecţia „G. Breazul".

„Colind”



„Bocet”



2. **Moduri pentatonice şi pentacordice**

Modurile alcătuite din cinci sunete sunt, în privinţa structurii, de două feluri: *pentatonice* şi *pentacordice*.

În scările modurilor pentatonice, sunetele se succed treptat şi prin salturi de terţe.

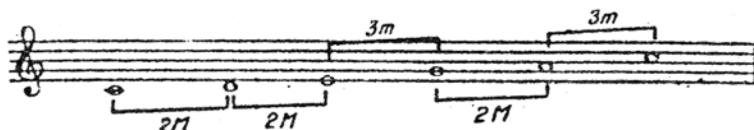
În scările modurilor pentacordice, sunetele se succed numai treptat.

a) *Pentatonica anhemitonică*

Modurile pentatonice se prezintă în forme variate (pentatonică anhemitonică, hemitonică, mixtă, cromatică etc.); în cele ce urmează ne vom opri însă numai asupra pentatonicii anhemitonice, cea mai răspândită în muzica popoarelor de pe toate meridianele şi din cele mai vechi timpuri.

Pentatonica anhemitonică poartă acest nume, întrucât, ca sistem, exprimă relaţii melodice din care lipsesc semitonurile[1].

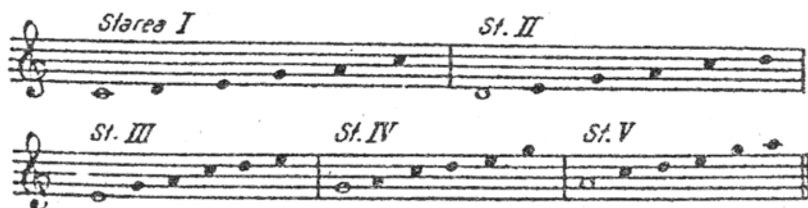
Scara de bază a pentatonicii anhemitonice se constituie după formula: *2 secunde mari + 1 terţă mică + 1 secundă mare + 1 terţă mică.*



[1] În limba greacă *an* = fără; *hemitonus* = semiton.

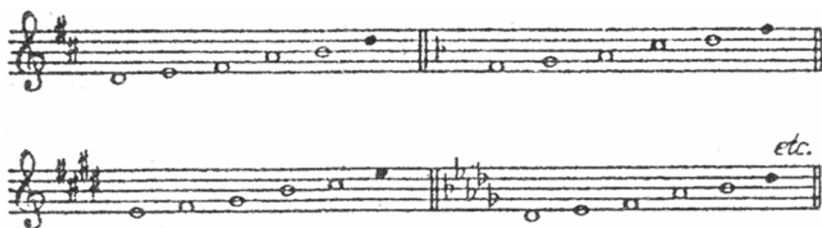
Comparând-o cu gama tonală, scara pentatonicii anhemitonice se aseamănă cu majorul natural, din care lipsesc însă treptele IV şi VII, deci tocmai acele trepte ce ar aduce relaţii de semitonuri în sistem.

În afară de formula de bază descrisă mai sus, pentatonica anhemitonică mai are 4 variante modale, fiecare variantă începând cu sunetul următor din formulă, astfel:



Dacă se constituie pe alte sunete, pentatonica anhemitonică primeşte, obişnuit, armura tonală (armura majorului natural cu care se asemuie), deoarece pe plan armonic a fost tratată adesea prin soluţii şi principii tonale.

Scări anhemitonice cu diverse armuri:

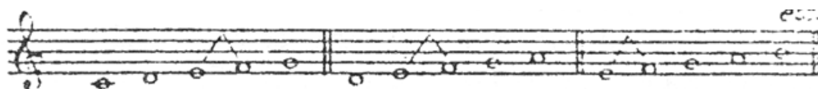


Aşa cum s-a mai arătat, creaţii populare în moduri pentatonice anhemitonice există peste tot în lume. La unele popoare însă, cum sunt cele din Asia de sud-est (China, Thailanda, Vietnam etc.), melodiile pe bază anhemitonică predomină, prin ele redându-se culoarea modală specifică acestui mare spaţiu folcloric, uşor de recunoscut în contextul oricăror producţii muzicale populare de pe alte meridiane.

Atraşi de farmecul şi poezia ce caracterizează pentatonica anhemitonică – al cărei substrat rezidă în lipsa semitonurilor, creatori de seamă au utilizat-o în lucrările lor (Debussy, Ravel, Grieg, Negrea etc.), ca semn al permanentei interferenţe a artei muzicale culte cu cea izvorâtă din popor.

b) *Moduri pentacordice*

Se numesc pentacordii modurile ce folosesc 5 sunete diferite dispuse în scară prin trepte alăturate.



Ele sunt de două feluri: diatonice şi cromatice.

Cele diatonice folosesc în melodie raporturi şi succesiuni diatonice, iar cele cromatice au în componenţă secunda mărită (2+)- interval cromatic în toate sistemele modale.



Câteva exemple de pentatonii anhemitonice şi pentacordii extrase din folclorul muzical:

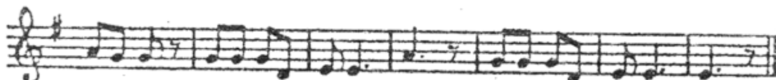
Pentatonii anhemitonice:

„Nora”
Cântec popular chinezesc



„Pluguşorul”
Colindă din reg. Bucureşti





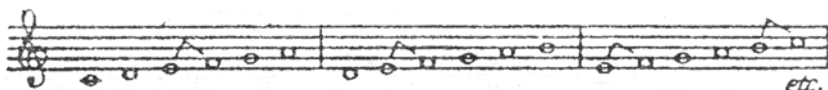






3. **Moduri hexacordice**

Hexacordiile sunt sisteme modale alcătuite din 6 sunete diferite dispuse, în scară, prin trepte alăturate:



Ca şi pentacordiile, modurile hexacordice sunt de două feluri: diatonice şi cromatice, acestea din urmă caracterizându-se prin prezenţa în structură a secundei mărite (2+).

Într-o hexacordie diatonică a fost compus de către Guy d Arezzo (+1050) vestitul imn din care ne-a rămas catalogul de denumiri silabice ale sunetelor: ut (devenit mai târziu do), re, mi, fa, sol, la:



4. **Moduri populare heptacordice**

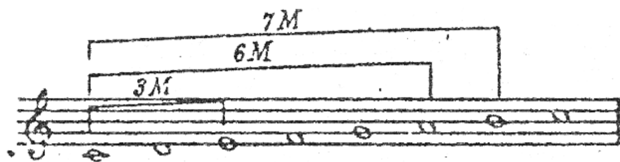
Sunt moduri populare alcătuite din7 sunete (heptacordice); ele sunt de două feluri: diatonice şi cromatice.

5. **Moduri populare diatonice**

Există un număr de 7 moduri populare ale căror melodii sunt construite prin elemente de factură diatonică (intervale diatonice).

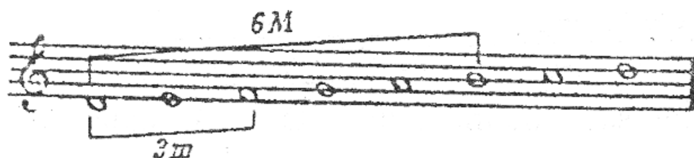
Scările acestor moduri, precum şi denumirile lor sunt următoarele.

– *Scara modului ionian:*

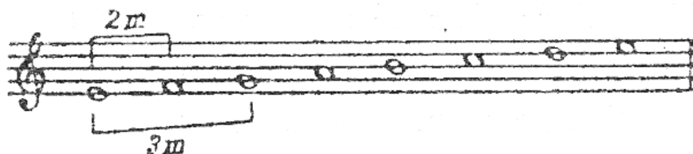


Intervale caracteristice ale modului: terţă mare, sextă mare şi septimă mare pe tonică:

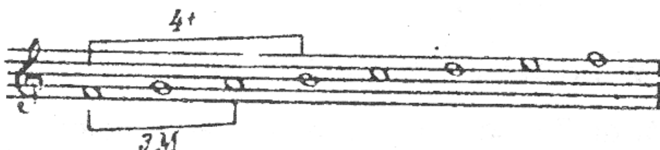
– *Scara modului dorian:*



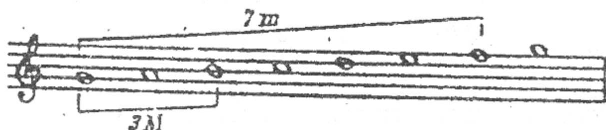
Intervalul caracteristic al modului: sextă mare pe tonică:
– *Scara modului frigian:*



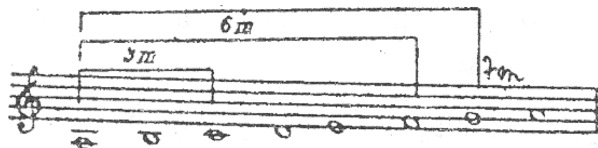
Intervalul caracteristic al modului: secundă mică pe tonică:
– *Scara modului lidian:*



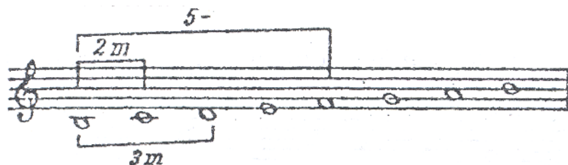
Intervalul caracteristic al modului: cvartă mărită pe tonică:
– *Scara modului mixolidian:*



Intervalul caracteristic al modului: septimă mică pe tonică:
– *Scara modului eolian:*



Intervale caracteristice ale modului: terța mică, sextă mică şi septimă mică pe tonică:
– *Scara modului locrian:*

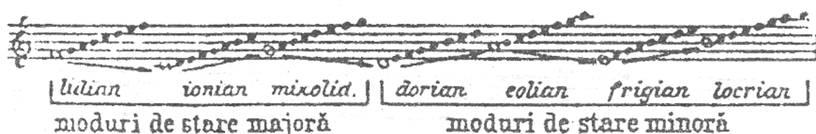


Intervalele caracteristice ale modului: secundă mică şi cvintă micşorată pe tonică.

Cele 7 scări ale modurilor populare, descrise mai sus, formează sistemul modal diatonic, care, schematic, se prezintă astfel:

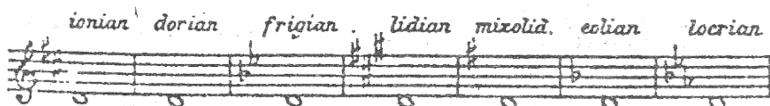


Poziția scărilor modale în seria cvintelor este următoarea:



Desigur, modurile populare pot fi transpuse pe oricare dintre sunete, în care caz apare necesitatea armurii.

Acest lucru este evident dacă vom transpune cele 7 moduri diatonice pe acelaşi sunet, spre exemplu, pe sunetul re:



Funcțiile sunetelor (treptelor) în moduri

Spre deosebire de funcțiile, pe care le îndeplineau sunetele în tonalitate, unde acestea erau de natură armonică, în moduri esența funcțiunii sunetelor (treptelor) este de natură melodică, relațiile şi afinitățile decurgând aici din rolul sunetelor în construcția melodiei modale.

Principala funcție o deține – ca în tonalitate – *tonica*, situată în scara modului pe treapta I, iar în melodie mai ales ca notă de sfârşit (finală).

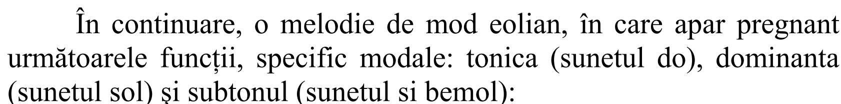
Un alt sunet cu funcție cu sunet pregnant melodică este *dominanta* modului, ce se face auzită stăruitor în melodiile de tip modal, motiv pentru care medievalii o mai numeau şi coardă de recitare (sunet persistent pe firul textului muzical). Dominanta se găseşte de obicei pe treapta V a modului, dar uneori şi pe alte trepte depinzând de modul căreia aparține.

Un sunet cu o funcție specific modală, întrucât în tonalitate nu se întâlnește, este *subtonul* (treapta VII coborâtă) ce aparține acelor scări modale în care treapta VII se află la interval de ton față de tonica modului (dorian, farigian, mixolidian, eolian şi locrian).

Mai menționăm importanța treptei a II-a a modului, care, deşi nu poartă un nume funcțional, apare adesea în întorsăturile şi cadențele melodice de tip modal, întâlnindu-se şi ca notă de sfârşit (notă finală).

Menționăm, de asemenea, importanța funcțională a primului sunet (*initialis*) care marchează apariția formulelor modale arhetip şi nota finală (*vox finalis*), ultimul sunet al melodiei care poate fi şi pe alte trepte, nu numai pe treapta I a modului.

Iată mai jos o melodie de tip ionian în care apar evidente următoarele funcții modale: *sunetul do, tonica modului; sunetul sol, coardă de recitare sau dominanta; sunetul re*, treapta a II-a, rol important în cadențele interioare şi în realizarea cadenței finale pe sunetul *do*.



În continuare, o melodie de mod eolian, în care apar pregnant următoarele funcții, specific modale: tonica (sunetul do), dominanta (sunetul sol) şi subtonul (sunetul si bemol):



Vom da încă un exemplu dintr-o melodie într-un mod popular, cu treapta a IV-a mobilă şi a VII-a coborâtă, ce cadenţează în final pe treapta a II-a a modului. Principalele funcţii modale din această melodie:

fa = tonica; *do* = dominanta sau coarda de recitare; *sol* = treapta II, sunet important în realizarea cadenţei finale.



VI. **EVOLUŢIA FORMELOR RITMULUI ÎN ARTA MUZICALĂ A TIMPURILOR**

A. **Ritmurile poetice ale antichităţii greco-latine**

În poezia antică greco-latină, rezidă tiparele (modelele) ce stau la baza ritmurilor muzicale moderne, oricât de complicate ni s-ar părea acestea.

Totul porneşte de la faptul că – la început – poezia, muzica şi dansul constituiau o singură artă (artă cu caracter sincretic), iar ulterior, dezvoltându-se pe căi diferite, şi-au păstrat ca element comun ritmul.

Preluând din poezia antică tiparele ritmice de bază, muzica le-a cultivat şi a dezvoltat prin mijloace proprii, până la un înalt grad, expresia antică, de aceea cunoaşterea ritmurilor poetice antice constituie parte integrantă din teoria modernă despre ritm.

În studiul ritmurilor antice se operează cu câteva noţiuni strict poetice, şi anume:

– silabele *longa* şi *brevis* (lungă şi scurtă), ca unităţi ritmice elementare (primare), din jocul cărora se formează toate ritmurile;
– piciorul (*podia*), unitate ritmică imediat superioară, alcătuit din îmbinări de silabe *longa* şi *brevis*.
– metrul, unitatea ritmică rezultând din reunirea mai multor picioare (*podii*); acei „metri” care sfârşesc prin „picioare” complete,

nelipsindu-le vreo silabă se numeau acatalectici, iar cei cărora le lipsea o silabă în ultimul „picior” purtau numele de „catalectici”.

După numărul (cantitatea) de silabe – *longa* şi *brevis* – din alcătuirea lor, ritmurile antice puteau fi: bisilabice, trisilabice, tetrasilabice, pentasilabice etc. – respectiv de 2,3,4,5 etc. silabe.

Dintre acestea, ritmurile bisilabice şi trisilabice se consideră ritmuri simple (de bază), iar celelalte constituie ritmurile compuse, fiind alcătuite din primele în diverse îmbinări.

Ritmuri bisilabice

Se cunosc patru ritmuri poetice de structură binară: troheul, iambul, spondeul şi piricul.

1. Ritmul trohaic prezintă în muzică forma de bază următoare:



adică o silabă *longa* urmată de una *brevis* (*ictus* şi *posticus*)

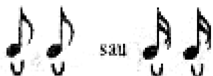
2. Ritmul iambic este forma inversă a trohaicului, adică o silabă *brevis* (*preictus*) urmată de o silabă *longa* (*ictus*).



3. Ritmul spondaic este alcătuit din două silabe *longa*:



Ritmul piric este alcătuit din două silabe *brevis* (scurte):



Ritmuri trisilabice

Se cunosc opt ritmuri poetice de structură ternară: dactilul, anapestul, amfibrahul, bahicul, antibahicul, creticul, tribrahul şi molosul.

Tabelul ritmurilor trisilabice

1. Ritmul dactilic = o silabă *longa* (accentuată) urmată de două silabe *brevis* (neaccentuate):



2. Ritmul anapestic(inversul dactilului) = două silabe *brevis* (neaccentuate), urmate de una *longa* (accentuată):



3. Ritmul amfibrah = în alcătuirea: *brevis – longa – brevis*:



4. Ritmul cretic = *longa, brevis, longa*:



5. Ritmul bahic = *brevis, longa, longa*:



6. Ritmul antibahic = *longa, longa, brevis*:



7. Ritmul molos = *longa, longa, longa*:



8. Ritmul tribrah = *brevis, brevis, brevis*:



Ritmurile poetice compuse

Provin din reunirea a două sau mai multor ritmuri simple – bisilabice şi trisilabice (a se vedea Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, 1986, pag. 599 şi 600).

Teoria ritmică a „timpului prim" (*hronos protos*)

Punctul de pornire spre o ritmică muzicală autonomă, eliberată deci de condițiile poeziei antice, îl constituie teza (conceptul) de „timp prim" elaborată de Aristoxene din Tarent (354-300 î.e.n), cel mai de seamă reprezentant al muzicologiei antice.

Prin timp prim, învățatul elen înțelegea durata cea mai mică în ritm care nu se divide nici în melodie, nici în vers, nici în mişcările corpului: „Timpul prim comportă o singură silabă, un singur sunet, o singură mişcare a corpului”.

Hronos protos constituie, aşadar, elementul primar (prima cărămidă) în construcția şi organizarea oricărui ritm.

Obişnuit, modernii notează timpul prim prin valoarea de optime, astfel:

– ritmul de 2 timpi primi: piricul, din care se formează toate celelalte:



– ritmuri de 3 timpi (troheul, iambul, tribrahul):



– ritmuri de timpi primi (dactilul, anapestul, spondelul, dipiricul, amfibrahul):



– La fel se tratează şi ritmurile de 5,6,7 şi 8 „timpi primi” (a se vedea pag.604 din *Tratat*).

Teoria „arsis- thesis”(elatio –positio)

În interpretarea ritmurilor muzicale antice, acestea erau însoțite de mişcări corporale.

Dacă mişcarea corpului se făcea în sens ascendent, aceasta primea numele de *arsis* (ridicare, elevare); iar dacă se făcea în sens descendent, purta numele de *thesis* (depunere, relaxare).

Orice ritm muzical – indiferent de structură – putea începe fie prin *thesis* (ritm tetic), fie prin *arsis* (ritm pretetic). De exemplu: dactilul



Elementele *arsis-thesis* vor mai fi tratate, după acest concept antic, drept componente ale mişcării (elan + rezolvare) şi în cântul gregorian (*cantus planus*), dar mai târziu pierd funcția lor expresivă, devenind componente ale măsurii clasice (tradiționale) cu barele ei, prin *arsis* designându-se timpii neaccentuați, iar prin *thesis* timpii accentuați ai acestuia.

B. **Ritmul în cântul gregorian (cantus planus)**

Cântul gregorian foloseşte, de la început, ritmuri alcătuite – cu mici excepții – din durate egale (*cantus planus*) care să deservească în mod cât se poate de fidel o cântare liniştită ca expresie, fără învolburări şi, totodată, uşor de interpretat în comun de către credincioşi, în timpul oficierii cultului.

Arta gregoriană porneşte deci – pe plan ritmic – ca artă *non mensurabilă,* având toate duratele de valoare egală.

Se remarcă totuşi două mari etape de dezvoltare a ritmului în *cantus planus*:

– ritmul de concept liber din etapa monodică a acestei arte;

– ritmul de măsurat din etapa sa polifonică.

Ritmul în monodia gregoriană

În toată arta gregoriană monodică domină un timp de concept liber, în forme nemăsurabile, care are la bază timpul prim (*hronos protos*), durată fundamentală generatoare a două categorii de ritmuri: prozodic şi neumatic.

Ritmul prozodic gregorian

Ritmul se numeşte prozodic întrucât ascultă de legile de accentuare (*ictice*) ale cuvântului latin cu silabele lui tone şi atone (accentuate şi neaccentuate).

După caz, accentul (*ictusul*) poate fi situat, în cuvânt, pe silaba ultimă (*oxitonon*), sau pe cea penultimă (*paraxitonom*), ori pe antepenultimă (*proparaxitonom*).

În limbile europene moderne, fiecare cuvânt posedă o singură silabă accentuată, restul fiind neaccentuate, ceea ce nu e cazul în textul latin, ale cărui cuvinte n-au accent pe ultima silabă (*oxitonon*), excepție făcând cele monosilabice; de aceea, prozodia latină lucrează numai cu accente *paraxitonom* şi *proparaxitonom*.

Apar deci în însuşi cuvântul accente principale şi secundare care conferă cântului gregorian o ritmică mai bogată în accente decât aceea a limbilor moderne.

Pe fondul textului latin s-au format două categorii de ritmuri gregoriene:

– ritm silabic;

– ritm silabico- melismatic.

În ritmul silabic, fiecărei silabe din text i se conferă o notă (durată), în care se disting accente principale şi secundare:



În ritmul silabico – melismatic apar şi silabe repartizate pe două sau mai multe note(durate):



În ritmul gregorian din această categorie (silabico-melismatică) are loc un proces deosebit de important în teoria şi evoluția ritmului muzical: tendința lui *cantus planus* de a trece de la un ritm prozodic pur (primul caz) la un ritm muzical degajat de legile textului latin prin acele grupe melismatice de 2 şi 3 durate care, evadând din zona accentuării silabice, îşi caută o accentuare strict muzicală ce se va realiza în ritmica gregoriană neumatică.

Ajunsă la reprezentări grafice proprii prin sistemul de neume (prima notație apare în secolul IX e.n.), arta gregoriană păşeşte deja spre forme ritmice muzicale independente de cele prozodice.

Principul de organizare rămâne, în continuare, cel al timpului prim (*hronos protos*), dar în alcătuiri de celule (figuri) binare şi ternare monoritmice care alternează liber:



De regulă, prima durată a formulelor ritmice respective este deținătoare a ictusului (accentului), semn al unei accentuări ritmice independente de textul vorbit.

Cantus planus şi ritmia măsurată

Intrarea lui *cantus planus* în regim de ritmie măsurată (proporțională) se petrece prin două sisteme ritmice medievale:

– ritmurile modale;

– ritmurile proporționale.

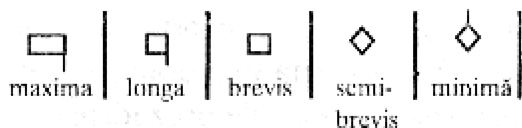
Drumul spre ritmia proporțională trece mai întâi prin arta profană a truverilor, trubadurilor şi minnesingerilor, coroborat cu cerințele primelor forme polifonice ale lui *cantus planus,* care impuneau o coordonare a mişcării pe mai multe voci (polifonice).

În acest timp se utilizau 6 moduri ritmice: troheul, iambul, dactilul, antidactilul, molosul şi tribrahul.

Datorită caracterului pieselor de o ritmie măsurabilă, în *cantus planus* se instalează vizibil proporționalitatea (raportul 2:1, adică o *longa* = două *brevis*).

Arta polifoniei vocale a pre-Renaşterii şi a Renaşterii generalizează pe ambele planuri – orizontal şi vertical – ritmica proporțională (suprapuneri de linii melodice diferite).

În grafie, apare desenul ce stabilea raporturi proporționale între diferitele durate în diviziune binară sau ternară:



În sistemul de divizare a valorilor ritmice apar – încă în secolul al XIV-lea – termeni teoretici specifici, care desemnează trei operațiuni:

a) *modus* = divizarea maximă în *longa* (modus major) şi a acestora în *brevis* (modus minor);
b) *tempus* = divizarea brevisului în *semibrevis* (perfectum = ternară, *imperfectum* = binară);
c) *prolatio* = divizarea semibrevismului în *minimae* (major = ternară, minor = binară).

În acest stadiu, ritmica proporțională se instalează definitiv în creația muzicală, însoțită fiind ulterior de rigorile măsurii moderne cu barele ei delimitative.

Ritmul în muzica bizantină

În arta muzicală bizantină, ritmul constituie un criteriu stilistic de cea mai mare greutate. Aici, configurația ritmului se determină prin cei doi factori cunoscuți în teoria generală a ritmului:

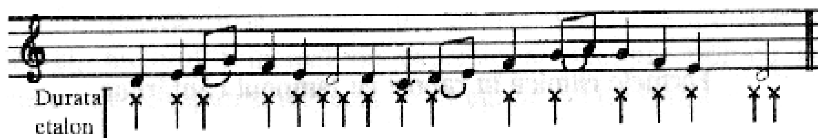
– asocierea de durate egale sau inegale;
– sistemul de distribuire a accentelor.

În mod special însă, în muzica bizantină, formele ritmice se determină şi în funcție de tempoul cântărilor (gradul de mişcare), ceea ce constituie o particularitate a acestei arte.

1. **Formele ritmice în raport cu duratele utilizate**

În muzica bizantină, durata fundamentală de la care pornesc asocierile şi alcătuirile oricăror formule ritmice este durata de 1 timp sau o „bătaie”.

Ea constituie durata etalon pentru întreaga ritmică bizantină, valorile ritmice ale unei melodii fiind interpretate în funcție de această durată:



Prin augmentări şi diminuări ritmice proporționale ale duratei etalon se ajunge la formulele ritmice variate ca structură, reeditând ritmurile poetice antice (trohaic, iambic, dactilic etc.).

În muzica bizantină, ritmul plan gregorian nu se întâlneşte decât în mod excepțional, de obicei în cântările de tipul recitativului.

Ritmica bizantină este, aşadar, în privința duratelor folosite, o ritmică proporțională, toate duratele derivând din durata etalon a fiecărei cântări.

O caracteristică aparte a ritmicii bizantine este aceea că utilizează rar pauzele.

Nu se folosesc decât cu totul excepțional ritmurile punctate sau cu pauze, ori suitele de sincope şi alte formule care ar conferi o anumită vivacitate şi vioiciune facturii sale.

În fapt, nu vom întâlni în muzica bizantină nici măcar un singur caz în care, din punt de vedere expresiv, ritmul să prevaleze față de melodie.

2. **Formele ritmice în raport cu sistemul de accente**

În muzica bizantină, predominante sunt textele literare neversificate – prozodice. Nu se poate însă trece cu vederea structura lor cvasipoetică amintind de vechi psalmi, ode şi poeme a căror evoluție – cu versete şi paragrafe – imprimă ritmicii o cadență aproape ca de vers (formă poetică latentă).

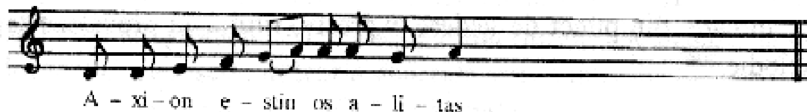
Pe un asemenea fond cvasipoetic i-a fost uşor muzicii bizantine să transplanteze în textele sale literare ritmurile clasice ale poeticii universale, precum: ritmuri trohaice, iambice, dactilice, poenice etc.

Spre deosebire deci de cântul gregorian, care porneşte de la o ritmie plană, muzica bizantină preia formele structurale variate ale ritmicii antice cu care va lucra în întreaga sa evoluție.

3. **Formele ritmice în raport cu tempoul cântărilor**

În practica de veacuri a muzicii bizantine s-au statornicit patru categorii de mişcări (tempouri) ale cântărilor, fiecare având caracterul său bine determinat: recitativă, irmologică, stihirarică şi papadică.

a) *Mişcarea recitativă* se bazează exclusiv pe silabe tone şi atone ca orice text vorbit de tipul recto-tono, existent în recitativele de tipul „Sprechgesang" (recitativ +inflexiuni melodice).
b) *Mişcarea irmologică* se desfăşoară pe un ritm cursiv, concis, în cadenţă vie – aproape de ritmul „giusto-silabic", predominând structurile pirice (de obicei, o silabă la o notă):



c) *Mişcarea stihirarică* utilizează îmbinări de ritmuri silabice (o silabă la o notă) cu cele de factură melismatică (două sau mai multe silabe la o notă). Ritmul ia aici forme clasice (troheu, iamb, dactil etc.), dar într-un amestec de tip asimetric. Caracteristica generală a tempoului cântărilor în acest stil: liniştit, calm, domol (Andante, Andantino).
d) *Mişcarea papadică* se desfăşoară larg, pe formule melodice melismatice, cu prelungi vocalizări ce acoperă pregnanţele ritmice (ritmul se ascunde sub învelişul bogat al unei adevărate melopei) ce pot fi analizate numai ca forme ritmice derivând din *hronos protos* (timpul prim), durată- etalon în această mişcare.

În general însă, ritmul în muzica bizantină rămâne fidel melodiei, factorul principal de expresie al acestei arte; de aceea, formele sale se supun şi respectă în întregime cursul melodic.

VII. **RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ**

În cântul popular românesc există ritmuri cu caracteristici aparte de structură şi de ethos: ritmul parlando-rubato, ritmul giusto-silabic şi ritmul aksak.

Ritmul parlando-rubato

Acest ritm are două caracteristici principale:

a) se desfăşoară pe intonaţii aproape vorbite, legate de textul poetic (ritm parlando);

b) se constituie ca structură din formule ale căror durate se află în relații nemăsurabile, cu accelerări şi răriri ale tempoului, cu dese opriri pe coroane, cu augmentări şi diminuări neproporționale ale duratelor (ritm rubato).

Ritmul giusto-silabic

Este un ritm specific muzicii populare româneşti, care se execută măsurat (ritm giusto), fiind strâns legat de metrica şi cadența silabelor (lungi sau scurte), din versurile populare – ritm silabic. Acest ritm se mai numeşte bicron, întrucât foloseşte două valori ritmice de bază (optimea şi pătrimea), concepute ca valori ritmice independente una față de cealaltă.

Ritmurile de tipul giusto-silabic se întâlnesc mai ales în colinde şi în unele rituale (bocete).

Ritmul aksak

Din punct de vedere teoretic, acest ritm este eterogen, fiind alcătuit din 5,7,8,9,10,11 etc. valori de bază ce se execută într-o mişcare de mare viteză (MM = 300 – 600). În limba turcă, *aksak* înseamnă şchiop.

Datorită tempoului extrem de rapid, în interiorul formulelor se petrece un proces de concentrare a pulsațiilor ritmice – binare şi ternare, în două durate mai mari, care coordonează întregul ritm de această factură: optimea şi optimea cu punct (raport proporțional 2: 3. Ritmul aksak se întâlneşte cu precădere în muzica pentru dansurile populare şi unele colinde.

Bibliografie

1. Victor Giuleanu, *Teoria muzicii. Curs însoțit de solfegii aplicative,* Ed Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 2004.

2. Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii,* Ed Muzicală, Bucureşti, 1986.

3. Victor Giuleanu, Victor Iuşceanu, *Curs de teoria muzicii însoțit de solfegii aplicative*, Ed. Fundației *România de Mâine*, 2003.

4. Victor Giuleanu, *Colecție de solfegii*, Ed. Fundației *România de Mâine*, 1999.

5. Ioan Chirescu, Victor Giuleanu, *Solfegii*, Ed. Fundației *România de Mâine*, 2005.

6. Gabriela Munteanu, *Educație muzicală; Sinteze şi corelări interdisciplinare*, Ed. Artrom, 2001.

7. Crinuța Popescu, *Studiu practic melodico-ritmic*, Ed. Fundației *România de Mâine*, 2001.

ARMONIE

Lector univ.drd. **VALENTIN PETCULESCU**

Obiective

Istoria muzicii culte, de la începuturile ei şi până azi, este istoria cântărilor pe mai multe voci.

Toate tipurile de sintaxă aparţinând acestui spaţiu (polifonia, omofolia şi în modernitate, heterofonia) sunt mai mult sau mai puţin legate de dimensiunea verticală a muzicii (armonia modală, tonală, serială, neomodală etc.).

Clasicismul, perioada cea mai fecundă a creaţiei muzicale universale, are drept concepte-cheie – funcţionalitatea, implicit, armonia clasică, fără de care nu pot fi concepute şi înţelese marile forme muzicale (sonata, rondoul, liedul etc.).

Auzul armonic conştient este indispensabil unei orientări în orice tip de ansamblu (coral, cameral, simfonic etc.), iar implicaţiile disciplinei *Armonie*, în structura formală şi dramaturgică a operelor muzicale, este echivalentă, la fel ca şi dimensiunea practică a materiei. Aranjamente corale.

În acest cadru, cursul de *Armonie* urmăreşte:

– parcurgerea armoniei tonale, modale şi moderne, paralel cu dezvoltarea auzului specific fiecărui tip;

– rezolvarea temelor de manual şi a unor teme libere (bas cifrat, necifrat şi sopran);

– analizarea unor fragmente din repertoriul coral clasic şi modern şi rezolvarea unor aranjamente corale pentru ansambluri şcolare.

1. **RĂSTURNAREA A II-A A ACORDURILOR PRINCIPALE**

Recapitulare a problematicii acordurilor în R II:

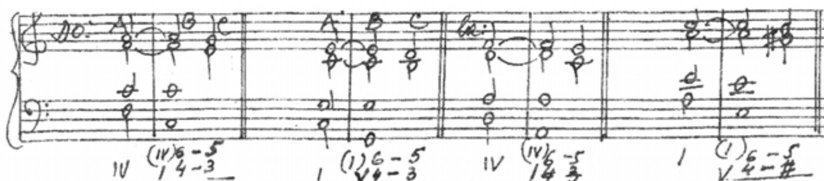
Acorduri în R II	– consonante (pe armonie ţinută, prin arpegiu)	
	– aparent disonante (cu note vecine)	- de întârziere - de apogiatură - de broderie - de pasaj (trecere) - de *echappée* etc

Acorduri în R II prin arpegiu



De observat că dacă acordul în R II este încadrat de alte stări are aceluiaşi acord, el poate evolua prin salturi. Dacă îi urmează un alt acord (ex.2), deplasarea trebuie să se facă treptat.

Acorduri în R II prin întârziere (suspensie)



Sexta şi cvarta (Fa- La) fiind note de întârziere şi Mi – Sol, note de rezolvare treptată, putem spune că avem o formulă în trei timpi:

A – pregătirea
B – întârzierea
C – rezolvarea

Observaţie: este singurul acord în R II plasat pe timp tare sau parte tare de timp. Cifrajul indică faptul că în măsura a doua avem două acorduri, dar o singură funcţie, cea a treptei stabile, în stare directă. Treapta de întârziere poate fi notată *în paranteză.*

Liniuţa din cifraj (6-5) indică mers treptat, de la sextă spre cvintă

Sexta şi cvarta, fiind elemente cu mers obligat (trebuie să se rezolve), nu vor fi dublate, fapt valabil pentru toate tipurile de acorduri în R II.

Întârzierile *semipregătite* conţin notele de întârziere în acordul anterior, dar la alte voci.

Întârzierile *nepregătite* (sexta şi cvarta nu se regăsesc în acordul anterior) sunt considerate *apogiaturi.*



Observaţie: în exemplele 2 - 3, relaţia V- (IV) este posibilă pentru că treapta a IV-a are doar un rol melodic. În realitate, avem o relaţie V- I.

Acorduri în R II de dublă broderie

Se realizează prin brodarea superioară a terţei şi cvintei unui acord în stare directă.



Observaţie: ca şi la celelalte formule în care este implicat acordul în R II, la sopran se plasează, de obicei, una din vocile care se mişcă (sexta sau cvarta).

Acorduri în R II prin brodarea basului



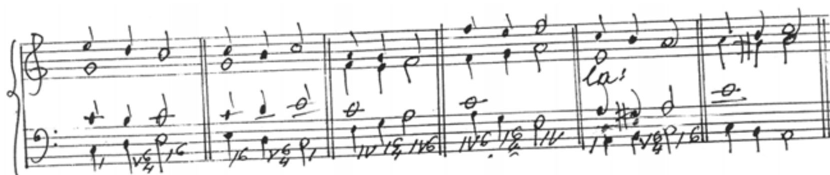
Faţă de formula anterioară, aceasta este mai dinamică şi are o structură mai complexă: două broderii inferioare şi una superioară.

Acorduri în R II de pasaj (trecere)

În acest stadiu, formula va fi folosită pornind doar de la treapta I:



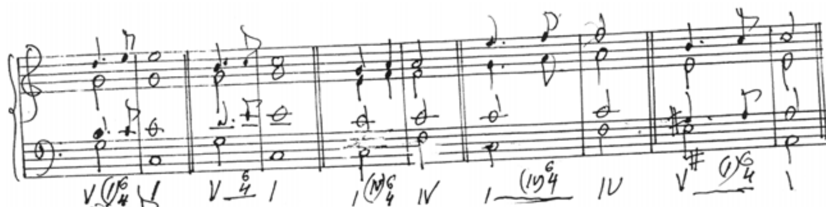
Acorduri în R II de pasaj şi broderie



Este una din formulele cele mai folosite, pentru dinamica şi melodicitatea sa. Două voci se deplasează prin pasaj contrar, o voce are o broderie inferioară, iar nota comună celor trei acorduri (sunetul ţinut) asigură un plus de coerenţă.

Acorduri în R II de anticipaţie

Se folosesc mai ales în formulele cadenţiale (finale),sexta şi cvarta acordului în R II anticipând fundamentala şi terţa acordului final:



În afara acestui tip de anticipaţie (directă), putem avea şi anticipaţie *indirectă* sau *echappée.* Sexta şi cvarta anticipează aceleaşi

elemente ale acordului final, dar care sunt plasate la alte voci. Este singurul acord în R II care se rezolvă *prin salt.*

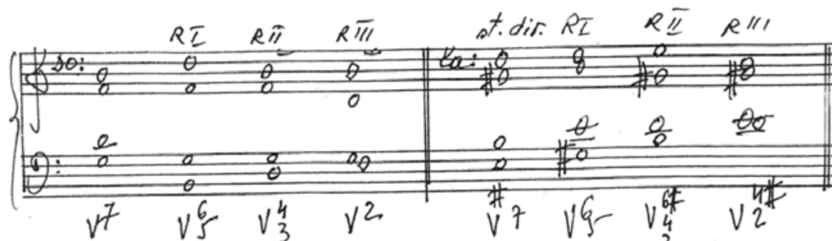


2. **SEPTIMA PE DOMINANTĂ**

Prin adăugarea unei a treia terțe deasupra celor două din trisonul treptei a V- a, se obține un acord cu septimă mică (*septima pe dominantă).*

Este un acord *disonant*, instabil (are două intervale disonante- septima mică şi cvinta micşorată), care necesită o rezolvare la treapta I.

Cifraje:

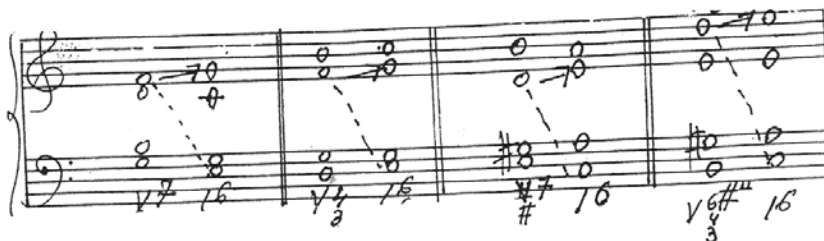


Rezolvările acordului de septimă pe dominantă

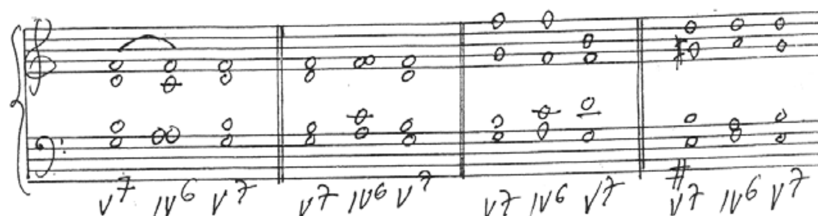
– rezolvare treptat descendentă:



– septima urcă dacă *basul* îi preia rezolvarea:



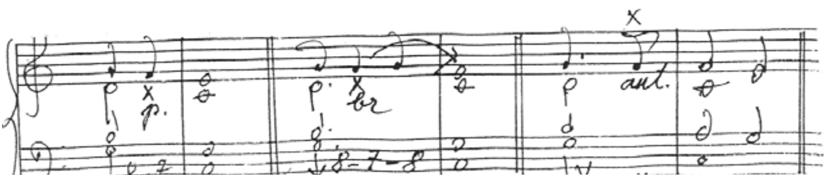
– septima rămâne pe loc în cadrul treptei a IV a, căreia trebuie să-i urmeze din nou treapta a V-a:



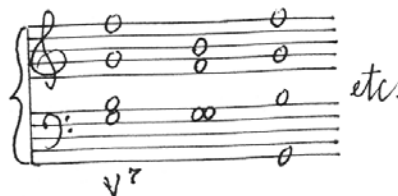
– septima poate sări pe o notă din acelaşi acord:



– septima ca notă melodică (pasaj, broderie etc.):

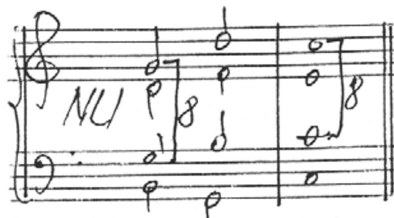


Observaţie: acordul de septimă se foloseşte complet, cu toate elementele sale (fundamentală, terță, cvintă şi septimă), în stare directă poate fi eliminată *cvinta* şi dublată *fundamentala.*



Septima, ca orice element cu mers *obligat* (ce trebuie să se rezolve), nu se dublează.

Schimbările de poziție în cadrul aceluiaşi acord nu anulează cvintele sau octavele paralele, chiar dacă le ascunde:



Septima se poate rezolva şi *figurat* (ocolit), prin intercalarea unui alt sunet, tot din acordul treptei a V-a:



3. **NONA PE DOMINANTĂ**

O nouă terță (a patra), adăugată acordului cu septimă, formează acordul de *nonă pe dominantă.*



În armonia la patru voci se elimină cvinta, sensibila şi septima, conferindu-se acordului un plus de tensiune dominantică.

Principala caracteristică a *nonei* este aceea că se plasează *deasupra* fundamentalei şi la distanţă de *cel puţin o nonă.*

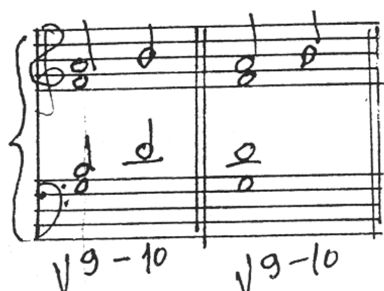
Cifraje:

Rezolvările nonei

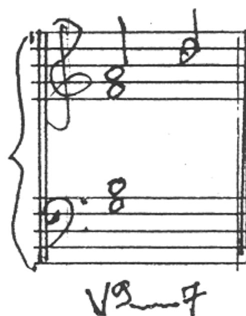
– nona coboară treptat la cvinta treptei I:

– nona rămâne pe loc în cadrul altei trepte (a IV-a), după care trebuie să revină la a V-a, în aceeaşi configuraţie:

– nona urcă treptat la terța acordului, ca întârziere:



– nona sare pe o notă din acelaşi acord:



– nona ca notă melodică (pasaj, broderie etc):



În minor:



Rezolvările sensibilei

a – rezolvare obişnuită
b, c, d – rezolvări posibile la voci interne
e, f, h, i – sensibila, ca notă melodică (pasaj, întârziere, poate coborî treptat)
j, k – rezolvare figurată (ocolită)
d, e, f, g, h, i – rezolvări posibile doar în major
f, g – mersuri ale sensibilei plasate pe treapta a III-a

Tabel comparativ cu cifraje din diferite tratate[2]

	la:			Do:				la:			
M.N. Al.P. D.B.	7–	5–	7#	V 7	6/5	4/3	2	VII 7	6#/5	4#/3	2#
Ch.K. Th.D. Em.D.	7 (barat) ↓	5 (barat) ↓		V 7/+	6/5 (barat)	+6	+4	VII 7 (barat)	+6/5 (barat)	+4/3	+2
W.P.	°7	°5						V(2) °9	°6/5 (barat)	°4/3	°4/2
R.T.	°7	–5						VII °7	°6/5 (barat)	°4/3	°4/2
K.&P.	°7	–5	ø7					VII °7	°6/5 (barat)	°4/3	°4/2

M.N. – Marțian Negrea
Al. P. – Alexandru Paşcanu
D.B. – Dan Buciu
Ch. K. – Charles Kochlin
Th. D. – Theodore Dubois
Em. D. – Emile Durand
W.P. – Walter Piston[3]
R.T. – Ralph Turek
K.& P. – Stefan Kostka şi Dorothy Payne

4. SEMICADENȚE ŞI CADENȚE

Ca orice alt limbaj (literar, plastic, coregrafie), muzica are şi ea o gramatică a sa. Segmentele discursului muzical (de la unitatea primară, *celula*, până la ideea muzicală completă, *perioada*) se organizează în strânsă legătură cu armonia, implicit cu *tonalitatea*. Opririle temporare (*semicadențele* ce despart *frazele*[4] muzicale) sunt subliniate de înlănțuiri ce sugerează *suspensia temporală*, jucând rolul virgulei din fraza literară (I-V,IV-V, V-VI).

---

[2] Nu sunt completate căsuțele în care cifrajul este identic celui din tratatele româneşti.

[3] Walter Piston consideră treapta a VII-a ca pe un fragment din nona pe dominantă; ca atare, o notează cu V şi un zero deasupra cifrajului obişnuit.

[4] Trebuie observat că *fraza muzicală* corespunde propoziției din vorbire, iar perioada – frazei.



Opririle finale (cadențele) „închid” perioada muzicală, în majoritatea cazurilor, prin acordul tonicii, precedat de treapta a V-a (cadența *autentic simplă*), de treptele IV-V sau II-V (cadențe *autentic compuse*), mai rar de treapta a IV-a (cadență *plagală*).



Termenii *autentic* şi *plagal* sunt preluați din teoriile medievale, care distingeau două tipuri de moduri-unul *autentic* şi altul *plagal*, situat cu o cvartă mai jos decât primul.

Cadența *întreruptă* (V-VI) din major şi cadența *dramatică* (V-VI) din minor sunt *semicadențe*, marcând opriri *temporare*.

Acelaşi rol (semicadențial) îl joacă şi cadența *frigică* (IV – V) din minor, care, prin secunda mică, intonată de bas, sugerează ambianța modală a *frigianului*.

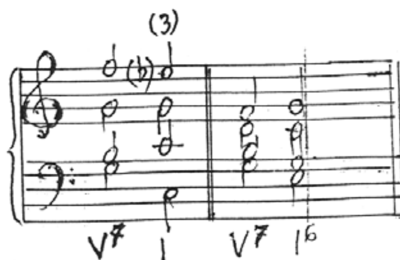
O semicadență de tip special, mai rar întâlnită, este cadența *întreruptă, de împrumut*. Treptei a V-a (din major) îi urmează treapta a IV-a din omonima minoră.



Când perioada muzicală se repetă, cadența ia forma *semicadenței* (I-V, IV-V) sau modulează la dominantă, pentru a face mai logică (din punct de vedere armonic) reluarea perioadei:

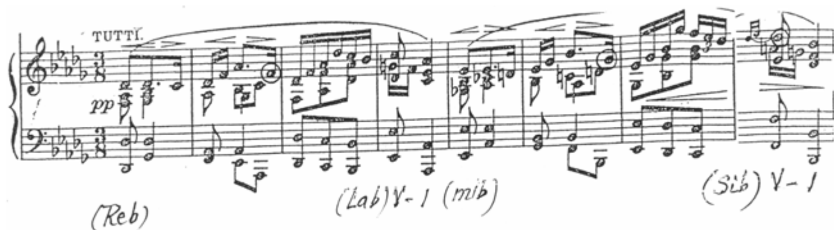


Când semicadența se oprește, mai rar, pe treapta I, pentru a nu da senzația de încheiere (ce trebuie să-i revină cadenței), se folosește cadența *autentic imperfectă* (V-I) sau V-I, în care sopranul treptei I intonează *terța* sau *cvinta* acordului:



Ca o excepție ne apare și armonia cadenței temei I din partea a II-a a *Concertului pentru pian și orchestră* (op.16) de Grieg.

Semicadența și cadența au aceeași structură *autentic* compusă (II-V-I), *concluzivă*, deci, prima modulând în *la bemol major*, cea de-a doua în *si bemol minor*. Fermitatea ambelor cadențe transformă, practic, *frazele* muzicale în *perioade*, anulând clasica dihotomie-întrebare/răspuns.

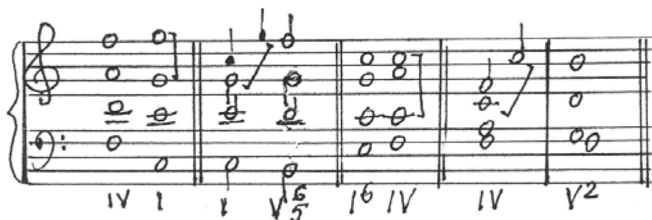


O formă specială (perioadă cu o singură frază lărgită prin repetate cadențări) întâlnim în tema variațiunilor din partea a II-a a *Simfoniei a V-a* de Beethoven, unde avem nu mai puțin de cinci cadențe absolut identice ca trepte (V-I), cu diferența că primele două sunt *imperfecte* (treapta I are în sopran terța), iar următoarele trei sunt *perfecte* (în sopran se află *tonica*):

Observații la dublări de voci

Dublarea *fundamentalei*, mai ales în stare directă, întăreşte stabilitatea acordului, fapt pentru care, la finaluri, este singura variantă posibilă.

Dublarea *cvintei*, justificată mai ales prin mersul bun al vocilor (treptat) sau prin *schimb de poziție*, creează în cadrul acordului un uşor *dezechilibru funcțional* şi o contradicție, reliefând în cadrul tonicii- dominanta (prin dublarea lui *Sol*) şi cel al subdominnatei – Tonica (*DO*):



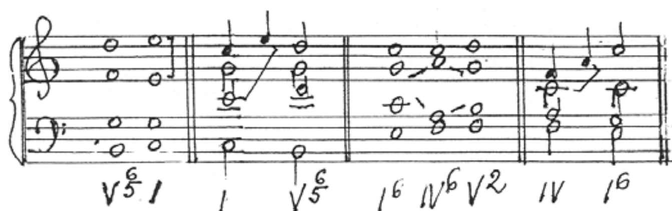
În răsturnarea a II–a, dublarea cvintei este obligatorie, pentru că ea devine fundamentală în acordul propriu-zis (de rezolvare), cel al tonicii sau al dominantei.

Dublarea *terței* pe treptele I sau IV diminuează într-o oarecare măsură strălucirea cvintei (deci a acordului, în ansamblu), conferindu-i o culoare mai ştearsă, „surdinată”, fapt pentru care ea se practică mai frecvent în tonalitățile minore.

Ca şi în cazul dublării *cvintei*, cea a terței este justificată tot de opțiuni *melodice* sau de *schimburi de poziție* şi se plasează mai ales pe *timpi slabi* sau *părți slabe de timp*.

În *Manualul* său, Rimski Korsakov face o recomandare suplimentară: dublarea să se producă la vocile superioare (sopran- alto sau sopran-tenor.)

Dincolo de experiența componistică a autorului, recomandarea se poate justifica teoretic prin fenomenul rezonanței naturale; față de o fundamentală Do, terța Mi apare ca armonic 5, deci e mai eficientă sonor plasarea sa deasupra fundamentalei:



Observații la mişcările armonice ale vocilor

Prin *unisoane* sau *octave paralele*, o voce practic dispare, iar ansamblul se dezechilibrează în favoarea vocilor care efectuează dublarea.

La un alt pol expresiv, *cvintele paralele*, prin coloritul lor prea intens (față de octavă), sună gol, metalic, prea „la vedere”.

Problema necesită, însă, unele nuanţări. Marţian Negrea face observaţia că unii teoreticieni (pe care, din păcate, nu-i numeşte) consideră inacceptabil doar cvintele paralele *alăturate* (do-sol / re-la). Chiar dacă părerile teoreticienilor contează mai puţin decât *realitatea muzicală* pe care, în fapt, trebuie să o urmeze ei, ideea are un oarecare temei teoretic:



În cazul b), cvinta *mi-si* întregeşte un posibil acord (do-mi-sol-si), deci alăturarea lor e mai puţin stridentă decât în cazul a).

În cazul c), cvinta a doua (fa-do) conţine sunetul do, armonicul 2 al primei cvinte, ceea ce creează o numită înrudire (compatibilitate) între intervale.

În cazul d), sunetul *sol*, aflat la aceiaşi înălţime cu baza cvintei anterioare, dă aparenţa unui mers oblic şi nu *paralel*. De altfel, majoritatea tratatelor mai recente consideră acceptabile (mai ales la finaluri) aceste ultime cvinte.

Indiferent cum percepem noi astăzi intervalele în discuţie (si-gur, altfel decât contemporanii lui Palestrina), este evident că, aşa cum observa şi Ch. Koechlin, avem aici o problemă de *stil*.

Gustului pentru mai frustele (cvinte/cvarte) şi pentru deplasările paralele (vezi *organumul* medieval), în fond, *monodii,* însoţite de primele *armonice* ale sunetelor fundamentale, îi ia locul, în replică, gustul pentru mai „temperatele" (coloristic vorbind) terţe/sexte şi pentru mişcările contrare, pentru *multiplicitate polifonă* (chiar în cadrul armoniei).

Cum se petrece adesea în istorie, modernitatea (începutul secolului XX) redescoperă, prin intermediul folclorului, mai ales, valoarea, forţa cvintelor/cvartelor pe care le reintroduce în peisajul muzical (Bartok, Stravinski, Enescu).

Observaţii la mişcările directe

Chiar dacă un auz bine educat funcţionează simultan pe cele două coordonate ale unui discurs muzical, pe *verticala armonicului* şi pe *orizontala melodicului*, în anumite situaţii date, una din direcţii este

mai evidentă decât cealaltă. Concret, în cazul în care unele intervale „neconvenabile” (din motive expuse anterior), precum *cvinta* sau *octava*, sunt aduse *direct* şi prin *salt* la Sopran, auzul funcţionează mai mult pe *verticala* armonică, intervalele ne apar, deci, mai evidente. Dimpotrivă, un mers *contrar*, *treptat* la sopran sau, cel mai bine, *oblic*, le fac mai greu sesizabile, le „ascund”, auzul funcţionând, în acest caz, mai mult pe coordonata melodicului.

Observaţii la relaţii între trepte

Relaţia între treptele I-V-şi I-IV este una tipic *tonală*, *dominantică,* între ele existând un sunet comun şi tensiunea atracţiei datorate sensibilelor *si* şi *mi.* Relaţia IV-V (între trepte care nu au nici un sunet comun) este una „neutră”, mai puţin organică, doar impunerea ei ca model, prin repetare, atrăgând-o în sistemul armonic *dominantic.*

Korsakov (Rimski Korsakov, *Manual practic de armonie*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955) face chiar distincţia, în plan terminologic, între relaţiile din prima categorie şi cea de-a doua. Înlănţuirile I-V şi I –IV sunt *armonice* (au câte un sunet comun), relaţia IV-V este *melodică* (acordurile nu au nici un sunet comun).

Problema „neutralităţii” existente între acordurile treptelor IV şi V este rezolvată magistral de Bach, prin înlocuirea lui IV (mai ales la cadenţe) cu treapta secundară înrudită, a II-a cu septimă (II ^{7}), transformând astfel subdominanta în dominantă a dominantei (D^D):

Clasicii găsesc o altă rezolvare a problemei în *cromatică*. Prin alterarea superioară a treptei a IV-a (fa #), subdominanta este sensibilizată spre treapta a V-a, relaţia devenind organică şi *dominantică* (tipic tonală). Variantele cromatice (cu şi fără septimă cu una sau mai multe alteraţii) sunt minuţios catalogate în lucrarea de doctorat a lui Hans Peter Türk, *Subdominanta în creaţia lui W.A.Mozart*.

Când Walter Piston (Walter Piston, *Harmony*, Ediția a patra revăzută şi adăugită, de Mark Devoto, Universitatea din New Hampshire) numeşte armonia tonală – *armonie dominantică*, el subliniază, implicit, rolul central pe care îl joacă în tonalitate relația *autentică* (V-I) şi, în completare, cea plagală (I-V). Prin extensie, vom considera *dominantice* toate celelalte relații la cvinta inferioară VI-II, I-IV, II-V etc, cu observația că valoarea lor tensională este diferită, problemă ca va fi analizată o dată cu studierea *treptelor secundare* (II, III, VI, VII).

Dacă treptele I şi V sunt principalele „personaje" ale tonalității, treapta a IV-a (cu aceeaşi structură de *acord major*) vine să echilibreze dominanta *superioară* printr-una *inferioară*, tot aşa cum, din rațiuni de simetrie, *rezonanței superioare* îi este opusă una ipotetică, *inferioară.*

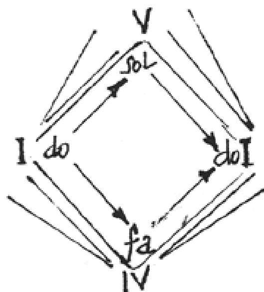
Arcul funcțional ternar (I-V-I) subîntinde binomul vital fundamental, *tensiune / arsis* (I-V) şi *relaxare/thesis* (V-I), sau, în termenii lui Dan Dediu (Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic – Arhetip, arhetrop şi ornament,* Academia de Muzică, Bucureşti, 1995, Teză de doctorat), arhetipurile *ascensio* şi *descensio.*

De subliniat faptul că pantele *creşterii* sau *descreşterii* tensionale nu se măsoară în planul *real* al decibelilor, ci în acela mai subtil, psihologic, al percepției jocurilor de forță tonale, ale *funcționalității.*

Analiza fenomenului *rezonanței naturale* poate aduce şi ea un plus de lumină în delicata problemă a *energiei funcționale*.

Urcarea spre armonicul trei (cvinta față de sunetul fundamental, pe care-l putem asimila unei tonici) are energia *ascensională* a *naşterii*, întoarcerea la sunetul matricei, generator (tonică), are sensul *coborârii* spre starea de echilibru primordial.

Imaginea în oglindă a primei triade (I-V-I) este I-IV-I, în care treapta I se constituie în *dominantă*, pentru treapta a IV-a, aflată la cvinta inferioară.



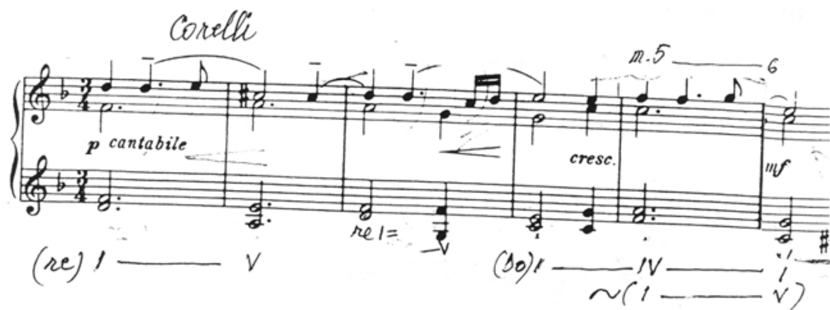
Astfel interpretată triada I-IV-I, ca un V-I-V (din punct de vedere geometric, distanțial), devine evident faptul că şi dominanta (treapta a IV-a) intră în circuitul *dominantic* prin care se defineşte tonalitatea.

Dacă, în cazul I-V-I, direcția tensională rămâne constantă pe schema *tensiune/relaxare*, în cel subdominantic (I-IV-I), nu se poate aplica automat, prin similitudine, schema amintită variind în funcție de *context*:

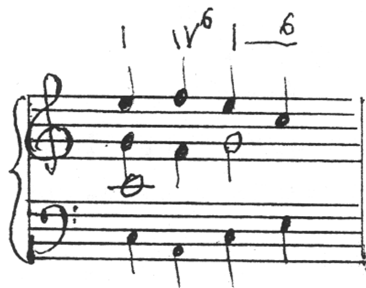


În exemplul de mai sus, plasarea şi rezolvarea sensibilei *mi* la sopran şi încheierea motivului muzical cu sunetul Fa (deci pe acordul treptei a IV-a) păstrează, în relația I-IV, raportul *dominantic* (V-I), cu panta dinamică descrescătoare ().

Acelaşi caz de „transfer" funcțional (relația I-IV-I din Do major e percepută ca V-I-V din Fa major) întâlnim în tema din Corelli. „Transferul" se datorează, în acest caz, nu doar plasării lui *Mi* (măsură 4) la Sopran, ci şi faptului că măsurile 5-6 secvențează măsurile 1-2, deci sugerează acelaşi raport funcțional I-V:



În exemplul următor, raporturile tensionale sunt contrare schemei de bază:



Explicația constă în faptul că treapta I se impune mai pregnant ca *tonică*, iar treapta a IV-a, instabilă în răsturnarea I, are un plus de tensiune.

Când momentul de vârf al expansiunii cromatismului, reprezentat de Wagner (mai exact, de opera *Tristan şi Isolda*), anunță amurgul tonalității, nu tonica în sine este tot mai mult ascunsă, ambiguizată, ci însăşi relația fundamentală prin care ea există – *relația dominantică*.

Tipuri de relații dominantice (R.D.)

– R.D. *principale* (V-I).

– R.D. *secundare* (diatonice) –VI-II, VII-III etc., în care dominantele sunt trepte secundare.

– R.D. *secundare (cromatice),* în care, în notația anglo-saxonă, V/II înseamnă dominanta treptei a II-a (VI) cu structură de dominantă *reală*, adică un acord *major* (uneori şi cu *septimă mică*):



Alte tipuri de R.D., în care schema de bază e mai puțin pregnantă:

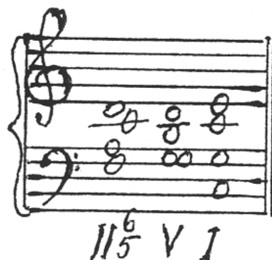
– R.D. *cu acord punte*, modulant (cu dublă identitate): Exemplul: Corelli, în are *Re* (treapta I-a în *Re minor*) este egal cu treapta a II-a din *Do major*;

– R.D. cu *înlocuitori ai dominantei* principale (VII, III):



– R.D. *ascunsă*, în care R.D. (I-IV) este ascunsă de o treaptă a II-a, de întârziere:





În exemplul de mai sus, II 6 joacă un *dublu rol*. Ca *subdominantă* (cu un Re adăugat/ajoutte), intră în R.D. I-IV, ca *treaptă a II-a,* cu septimă, este o dominantă a dominantei, (D^D), în relația II 6 –V. Marea majoritate a cadențelor din *Coralele* lui Bach sunt construite pe această cadență autentic compusă – II ^{6} – V-I.

Observații la acorduri in 6/4

Tratatele de uz curent de la noi (Al. Paşcanu sau Dan Buciu) numesc, pe bună dreptate, acordurile în răsturnarea a II-a, acorduri *melodice* (cu rol melodic). Dan Buciu include în acest capitol şi acordurile *melodice* în R I (cele care implică şi treptele secundare).

Valoarea acestor acorduri fiind, din punct de vedere armonic, scăzută (sunt instabile, „semidisonante”), ele se impun atenției prin soluții *melodice* pe care le propun prin note de *pasaj*, *broderii* etc. Chiar dacă Marțian Negrea le consideră puțin importante şi face afirmația că prezența lor în clasicism ar fi aproape nulă, ca apoi să le detalieze, chiar dacă nu în totalitate, se poate spune că, dimpotrivă, *întârzierile*, de exemplu, ocupă un loc privilegiat în punctele-cheie ale discursului muzical, având, la semicadențe, funcții clare în structurarea formei muzicale.

Câteva observații sintetizând principalele caracteristici ale notelor melodice

Întârzierile

Deşi mai puțin prezente în discursul muzical decât notele de *pasaj*, dar ocupând funcția importantă amintită, de structurare a formei, întârzierile (mai ales cele efectiv disonante) acționează în două direcții:

a) Pe *verticala* armonică, prin instabilitate şi/sau disonanță, dau *greutate* timpilor tari sau părților tari de timp, configurând complexe armonice similare unora din cele aparținând contemporaneității:



În exemplul de mai sus, întârzierea terței în septima pe dominantă formează, înainte de rezolvare, un acord de *cvarte.*

b) Pe orizontala melodico-temporală, întârzierile *modelează timpul*:



Dacă, în măsurile 1 şi 3, unitatea *temporală* este pătrimea, în măsura 2 şi măsura 4, timpul subiectiv se „ dilată” la două şi trei pătrimi.

Senzaţia de augmentare /dilatare a timpului, similară cu a unei „frânări” a discursului muzical, face ca formula de *întârziere* $\begin{pmatrix} V\ 6-5 \\ \quad\ 4-3 \end{pmatrix}$ să fie des folosită la semicadenţe şi cadenţe.

Notele de pasaj

Sunt notele melodice cel mai des folosite, ele conferind dinamism şi cursivitate discursului muzical. Întârzierile (efectiv disonante) şi pasajele fac parte din „arsenalul” de bază al Barocului:



Broderiile

Un anume staticism melodic şi simetria le fac mai puţin interesante. Pe valori scurte (optimi sau trioleţi), ele dinamizează într-o oarecare măsură ritmul. Broderiile pot fi „energizate” prin schimbarea stării acordului de rezolvare (asimetrizând formula) sau prin schimbarea armoniei, tot pe momentul al treilea:



Pasaj cu broderie

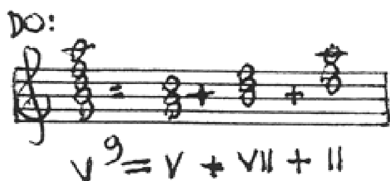
Formula are toate virtuţile amintite ale pasajului (cursivitate melodică); realizează o triadă armonică extrem de legată, de coerentă.

• 6/4 prin *brodarea basului* amplifică (prin tripla broderie şi mişcare a basului) formula de broderie pe bas ţinut. Are acelaşi caracter *static.*

• 6/4 de anticipaţie *directă* sau *indirectă* (*echappee*) aduce doar o minimă înviorare ritmică a unei relaţii armonice şi o evidenţiere suplimentară a acordului de rezolvare.

Observaţii la nona pe dominantă

„Disecând” acordul de nonă pe dominantă, Alexandru Paşcanu evidenţiază trei acorduri componente: treptele a V-a, a VII-a şi a II-a:



Din punct de vedere analitic, observaţia este corectă. Practic însă, treapta a VII- a se percepe ca o dominantă eliptică de fundamentală. Walter Piston, în a sa *Armonia*, notează chiar treapta a VII-a cu V, iar VII cu septimă (VII^7) cu V cu *nonă* (V^9). Astfel, în componenţa nonei pe dominantă, distingem, în fapt, un nucleu (*sol-si*) dominantic şi unul subdominantic (*fa-la*):

Eliminarea cvintei (re) are rolul de a echilibra cele două funcţii, dând însă o greutate mai mare celei dominantice, prin plasarea fundamentalei *sub* nonă şi, cel mai adesea, la *bas*.

Eliminarea terţei ar dezechilibra funcţia dominantică, în favoarea subdominantei. În plus, faţă de sunetul *re,* care creează intervale consonante, terţa (si) dă naştere unei *cvinte micşorate* (si-fa) şi unei *septime mici* (si – la), ceea ce dă mai multă forţă acordului.

Eliminarea septimei (fa) ar izola nona de restul acordului, făcând-o să pară un „ corp străin ", un sunet *adăugat* (*ajouté*).

Observaţia făcută de unii teoreticieni (şi, fapt decisiv, confirmată de exemplele din operele maeştrilor) de a plasa nona şi *deasupra* sensibilei este corectă, iar efectul sonor este rotund, echilibrat:

Bibliografie

1. Paşcanu, Alexandru, *Armonia*, ediţia a II-a, Editura Fundaţiei *România de Mâine,* Bucureşti, 1999.

2. Petculescu, Valentin, *Armonia* (1), Editura Fundaţiei *România de Mâine,* Bucureşti, 2003.

3. Paşcanu, Alexandru, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1972.

4. Negrea, Marţian, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962.

CONTRAPUNCT ŞI FUGĂ

Conf.univ.dr. **SORIN LERESCU**

Obiective

Formarea şi deprinderea cunoştinţelor şi a tehnicii contrapunctice sunt necesare muzicianului de performanţă – viitor profesor de muzică, interpret, compozitor sau muzicolog – în procesul de coagulare a unei viziuni artistice şi muzicale complexe, în concordanţă cu stadiul actual al artei muzicale culte. Demersul didactic este subsumat asumării şi înţelegerii etapelor istorice care au marcat evoluţia conceptului polifonic, ca şi sublinierii rolului personalităţilor componistice în configurarea diferitelor stiluri polifonice – cu precădere a stilului palestenian şi bachian – în contextul mai larg evoluţiilor şi dezvoltărilor estetice din muzica de azi.

În acest sens, cursul *Contrapunct şi fugă* urmăreşte:

• asimilarea şi aprofundarea etapelor istorice din domeniul creaţiei polifonice;

• formarea şi dezvoltarea spiritului creator muzical, ca premisă şi condiţie a însuşirii tehnicii contrapunctice;

• cultivarea unei concepţii estetice marcate de rigoare şi acurateţe a detaliului, în procesul de creaţie muzicală şi de analiză a materiei muzicale în consubstanţialitatea sa;

Ca obiectiv de referinţă pentru anul II, cursul îşi propune să-i introducă pe studenţi în domeniul atât de riguros şi de complex al scriiturii polifonice, specifice stilului palestrinian. La sfârşitul cursului, studenţii trebuie să fie capabili să compună şi să analizeze, în spiritul cunoştinţelor dobândite în anii de studiu, forme derivate din stilul polifon, în special motete.

JOHANN SEBASTIAN BACH
ŞI POLIFONIA INSTRUMENTALĂ A BAROCULUI

Johann Sebastian Bach (1685-1750) a reprezentat, prin creația sa, marea sinteză în muzica din Apusul Europei. A impus în epoca Barocului muzical (secolele XVII-XVIII) un stil, care îi poartă numele, caracterizat prin cultivarea melodiei de tip instrumental şi a armoniei tonale funcționale, care stă la baza contrapunctului baroc.

Bach a demonstrat, prin cele 48 de preludii şi fugi, care alcătuiesc lucrarea sa în două volume, *Clavecinul bine temperat*, că muzica vremii sale nu putea fi despărțită de conceptul tonal, celelalte tonalități având aceeaşi forță expresivă ca Do major şi la minor.

Creația sa cuprinde prelucrări ale coralelor protestante, peste 200 de cantate, cantate cu caracter profan pentru *Collegium musicum*, o seamă de concerte, oratorii pe texte biblice legate de patimile şi moartea lui Christos: *Patimile după Ioan* şi *Patimile după Matei*, celebra misă catolică, *Missa în si minor*, lucrări pentru clavecin: *Ofranda muzicală* - serie de variațiuni contrapunctice dedicată regelui Prusiei, Friedrich al II-lea, *Variațiunile Goldberg*, *Arta fugii*, *Suita pentru clavecin*. A scris 6 suite pentru vioară solo, în manieră contrapunctică: 3 se numesc *partita* şi 3 *sonata*. A compus, de asemenea, suite pentru violoncel solo şi suite pentru orchestră.

1. MELODIA INSTRUMENTALĂ – INTERVALE ŞI FORMULE RITMICE

În contrapunctul baroc, **melodia** este de tip instrumental, cu ambitusul mult mai mare decât în contrapunctul vocal renascentist. Intervalele folosite sunt fără restricție, distanțele dintre voci putând depăşi octava sau chiar dubla octavă. Sunt permise salturi unul după altul, în aceeaşi direcție, formându-se în acest fel arpegii, caracteristice polifoniei Barocului.

Sunt, de asemenea, folosite foarte multe note alterate, cu rolul de a sublinia caracteristicile unei tonalități în care se modulează la un moment dat.

În contrapunctul instrumental, unitatea de timp este reprezentată de pătrime şi optime.

Modalitatea de construire a unei melodii contrapunctice baroce constă în realizarea, mai întâi, a unui tip de melodie formată numai din

arpegii, schema armonică folosită cuprinzând doar acorduri în stare directă, în succesiunea treptelor I, IV, V. Pe această schemă ritmică pot fi realizate mai multe variante melodice utilizând numai câte o formulă ritmică generatoare. Se realizează astfel o melodie monoritmică. Ulterior, se construiesc şi melodii poliritmice, alcătuite din grupări ritmice diferite *(ex. 1)*.

Ex. 1. *Melodie monoritmică*



Melodie poliritmică



Melodia arpegiată poate avea o configuraţie mai complexă prin umplerea golurilor dintre notele reale ale acordurilor cu note de pasaj şi de schimb *(ex. 2)*.

Ex. 2 (*notele încadrate reprezintă note reale în acord*)



Iată şi câteva formule ritmice şi derivatele lor, care se întâlnesc în melodia contrapunctică barocă *(ex. 3):*

Ex. 3.



Modulații şi procedee de dezvoltare ale melodiei instrumentale

Linia melodică a Barocului descrie, în general, un arc melodic ascendent-descendent ca o întrebare şi un răspuns. Se porneşte din tonalitatea inițială, de la un material tematic generator, se ajunge la un climax (punct culminant), prin modulații, după care se revine, printr-o cadență, la tonalitatea inițială.

Alte modalități de dezvoltare ale melodiei baroce sunt reprezentate de repetări şi secvențe. Aşa, de pildă, există repetarea simplă (pe aceeaşi treaptă) *(ex. 4)*, repetarea, cu modificări ale intervalelor şi ale valorilor de durate (repetarea variată) *(ex. 5)*, şi repetarea pe trepte diferite, în cadrul unui proces secvențial *(ex. 6):*

Ex. 4. *Repetare identică a unei formule melodico-ritmice (repetare simplă)*



Ex. 5. *Repetare cu trepte şi valori de durate modificate (repetare variată)*



Ex. 6. *Repetare pe trepte diferite a unei formule melodico-ritmice (secvențe)*



Liniile melodice ale Barocului nu merg pe un făgaş absolut orizontal, ci au la bază un suport armonic. Armonia tonală funcțională stă la baza contrapunctului baroc. De altfel, construirea unei melodii în stil bachian presupune stabilirea în primul rând a schemei armonice pe baza căreia se realizează desenul melodico-ritmic propriu-zis (*ex.7)*:

Ex. 7.



În lucrările polifonice din această epocă, modulațiile erau utilizate în scopul îmbogățirii liniilor melodice *(ex .8, 9):*

Ex. 8. *Scheme de inflexiuni modulatorii*

Ex. 9.

2. **CONTRAPUNCTUL CU BAS GENERAL**

Basul general este un procedeu larg răspândit în epoca Barocului, constând dintr-o linie melodică, poziționată la o voce inferioară, care indică treptele şi tipurile acordurilor reprezentând baza armonică a ansamblului polifonic. Cifrele care însoțesc treptele acordurilor reprezintă intervalele armonice formate între notele melodiei basului general (cifrat) şi cele ale melodiei contrapunctice de deasupra sa.

Pentru început folosim un bas general schematic alcătuit din notele reale ale acordurilor. Mai târziu, melodia schematică a basului general va putea fi îmbogățită prin folosirea notelor străine de acord *(ex. 10):*

Ex. 10

În exemplul de mai sus, melodia contrapunctică este formată din note reale din acord (consonante) şi note străine de acord (disonante). Există însă şi melodii formate numai din note reale ale acordurilor. Acest tip de melodie arpegiată intră în raporturi consonante cu melodia basului cifrat.

Şi în contrapunctul bachian, ca şi în cel palestrinian sunt considerate consonanțe perfecte intervalele de primă (1), cvintă (5) şi octavă (8), consonanțe imperfecte fiind terța (3) şi sexta (6).

Secvențele sunt deseori folosite în configurațiile contrapunctice cu bas general *(ex. 11):*

Ex. 11

Se menține, totodată, şi interdicția folosirii intervalelor de primă, cvintă şi octavă, care provin dintr-o progresie directă sau paralelă a vocilor.

Tipuri de disonanțe. Caracteristici

Notele melodico-ornamentale subliniază caracterul instrumental al liniilor melodice baroce.

Nota de pasaj

Nota de pasaj necesită o tratare aparte. Apare pe timp slab sau pe fracţiune slabă de timp *(ex. 12):*

Ex. 12.



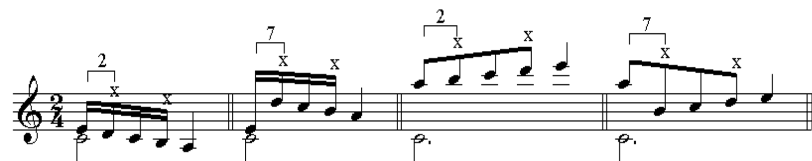
Când notele de pasaj au valori mici de durate pot apărea şi pe fracţiuni accentuate de timp *(ex. 13):*

Ex. 13.



Nota de pasaj poate fi introdusă şi prin salt. Cazul cel mai frecvent este înlocuirea secundei cu o septimă *(ex. 13):*

Ex. 13.



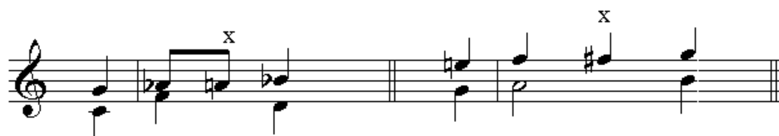
Nota de pasaj are o rezolvare figurată atunci când nu se mai rezolvă treptat. ci prin salt *(ex. 14):*

Ex. 14.



Nota de pasaj cromatică apare, în general, în pasajele modulatorii *(ex. 15):*

Ex. 15.



Nota de schimb (broderia)

Se utilizează şi ascendent, spre deosebire de contrapunctul vocal, care nu permitea decât broderia inferioară (la secundă descendentă). În stilul bachian, *nota de schimb* apare şi pe note alterate suitor sau coborâtor *(ex. 16):*

Ex. 16.



Nota de schimb dublă este mai întâi inferioară şi apoi superioară, putând fi plasată şi pe fracţiune accentuată de timp *(ex. 17, 18):*

Ex. 17.



Ex.. 18.



Nota de schimb poate fi introdusă, rezolvată sau părăsită prin salt *(ex. 19, 20):*

Ex. 19.

Ex. 20.

Broderia (nota de schimb), introdusă sau părăsită prin salt, este plasată pe fracțiune neaccentuată de timp, în comparație cu broderia normală, adusă prin mers treptat, care este situată pe fracțiune accentuată de timp.

Nota de schimb este formată din valori de durate scurte, egale cu notele vecine, sau mai mici. În nici un caz mai mari decât ele.

Anticipația

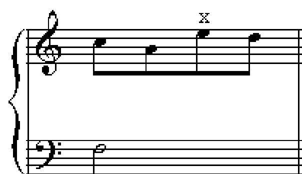
În contrapunctul instrumental, *anticipația* se întâlneşte atât coborâtoare, cât şi suitoare. Poate avea durate diferite (mai mici decât ale notei care o precedă). De obicei, *anticipația* este situată pe fracțiune neaccentuată de timp putând fi formată şi din note alterate. La fel ca *nota de pasaj* şi *nota de schimb, anticipația* poate fi introdusă sau părăsită prin salt *(ex. 21)*:

Ex. 21.

Apogiatura

Apogiatura se caracterizează printr-o disonanță apărută pe un moment accentuat al discursului polifonic (*disonanță expresivă*). În realitate, *apogiatura* este diferită de întârziere prin durata sa scurtă şi prin faptul că nu e pregătită *(ex. 22)*:

Ex. 22.



Apogiatura apare prin salt în timp ce *nota de pasaj* accentuată apare dintr-un şir de note în aceeaşi direcţie şi de durate egale. *Apogiatura* se întâlneşte şi de jos în sus *(ex. 23):*

Ex. 23.



Rezolvarea apogiaturii poate fi figurată *(ex. 24):*

Ex. 24.



Întârzierea

Distingem, spre deosebire de *apogiatură*, o pregătire a notei cu diferite valori ritmice. *Întârzierea* este, astfel, o apogiatură pregătită de tipul: 9-8, 2-1, 2-3, 4-5, 7-8 *(ex. 25)*:

Ex. 25.



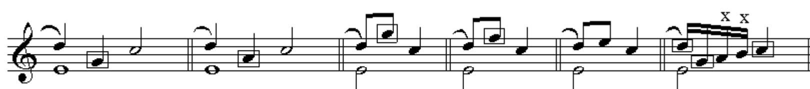
Întârzierea poate fi rezolvată şi ascendent, pregătirea realizându-se printr-o notă disonantă, în primul rând, septima *(ex. 26)*:

Ex. 26.



Iată şi rezolvarea figurată a *întârzierii*, în sens descendent şi ascendent, consonantă sau disonantă *(ex. 27)*:

Ex. 27.



Tratarea disonanţelor în stilul bachian

Disonanţele au un regim diferit de tratare în polifonia barocă, în primul rând, datorită specificităţii instrumentale şi suportului armonic subînţeles, care conferă unor intervale, considerate consonante în stilul palestrinian, un caracter disonant în funcţie de poziţia lor de *note reale* sau de *note străine* într-un anumit acord. De exemplu, septima este considerată consonantă într-un acord de dominantă, spre deosebire de contrapunctul vocal renascentist, care o considera disonantă.

Pe de altă parte, în epoca Barocului muzical se păstrează regimul de folosire a disonanţelor din Renaştere constând în încadrarea unei disonanţe între două consonanţe, plasarea notelor melodico-ornamentale disonante pe valori de durate mici şi pe timpi slabi şi fracţiuni slabe de timpi, ca şi rezolvarea întârzierilor (disonanţelor expresive) pe durate întregi şi pe timpi tari. Rezolvarea disonanţelor se face prin mers treptat descendent, dar şi ascendent.

3. **CONTRAPUNCTUL CU BAS ORNAMENTAT**

Folosirea notelor melodico-ornamentale

Scopul ornamentării melodiei basului este de o face mai puţin schematică, fiind mai variată din punct de vedere armonic. Notele melodico-ornamentale vor fi cifrate, ca şi întârzierile. Pentru început construim un bas schematic şi introducem note străine de acord. Apoi realizăm cifrajul şi raportarea acordică determinată de configuraţia basului general *(ex. 28)*:

Ex. 28.

Melodizarea basului general, prin utilizarea întârzierilor şi a apogiaturilor, este o altă caracteristică a contrapunctului instrumental. Schema armonică iniţială se aplică şi în cazul acestor note melodico-ornamentale *(ex. 29 a, b, c)*:

Ex. 29a. *Bas general*

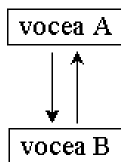
Ex. 29b. *Modificarea basului general prin întârzieri*

Ex. 29c. *Modificarea basului general prin apogiaturi (întârzieri nepregătite)*

4. **CONTRAPUNCTUL RĂSTURNABIL**

Un contrapunct obişnuit presupune anumite relaţii între cele două linii melodice, valabile prin poziţia uneia faţă de cealaltă: una este superioară, cealaltă este inferioară. *Contrapunctul dublu* este, deci, un contrapunct care rămâne valabil şi atunci când raporturile dintre cele două voci se schimbă, oricare dintre cele două voci putând avea rolul basului *(ex. 30)*:

Ex. 30. *Schimbarea poziţiei vocilor*



Contrapunctul dublu se poate realiza la diferite intervale. Cel mai uzitat este cel la octavă. Se poate întâlni şi contrapunct dublu la decimă şi la duodecimă. Pentru început nu trebuie să se depăşească distanţa de octavă între cele două voci polifonice. Într-o etapă ulterioară, ea poate fi însă depăşită *(ex. 31, 32, a, b)*:

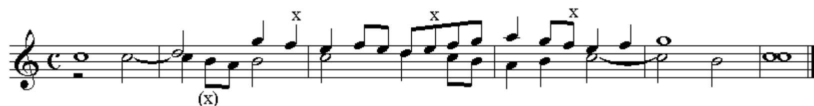
Ex. 31. *Răsturnarea intervalelor la octavă*

A	1	2	3	4	5	6	7	8
B	8	7	6	5	4	3	2	1

Ex. 32a. *Contrapunct obişnuit*



Ex. 32b. *Contrapunct răsturnabil*



Într-un *contrapunct dublu* nu se încrucişează vocile, tocmai pentru a nu se crea probleme în raporturile intervalice dintre ele.

5. **IMITAȚIA**

Şi în contrapunctul baroc, la fel ca în cel renascentist, *imitația* este folosită pentru a sublinia, prin repetare, o idee melodică, creându-se în acelaşi timp şi o anumită unitate de stil în cadrul edificiului polifonic. Principiul imitativ este prezent în cadrul contrapunctului baroc în oricare parte a unei lucrări polifonice. *Imitația* este cel mai des întâlnită la începutul piesei, fiind expusă mai întâi de o voce, preluată apoi de cea de-a doua, prima voce continuând cu un *contrapunct liber. Imitația* se poate face la diferite intervale. Cele mai folosite sunt imitațiile realizate la unison, la octavă, la cvintă ascendentă sau la cvartă descendentă. Profilul melodic inițial poate apărea fie singur, fie însoțit de un contrapunct realizat de cealaltă voce *(ex. 33)*:

Ex. 33. *Imitație la octavă perfectă descendentă*

traiect melodic principal
contrapunct liber
imitatie
Sol I V7 I II6 VII V
contrapunct liber (proces secvential)
I6 I6/4 II6/4 VII6 I6/4 VI6 VII6/4 V6 I V I

6. **CANONUL**

Canonul este un procedeu des întâlnit în contrapunctul Barocului, constând dintr-o imitație continuă, la una din voci, a materialului melodic expus treptat de către cealaltă voce. Procesul imitativ se încheie fie la o singură voce, până se epuizează conturul melodic de imitat, fie la două voci, cu o cadență.

Canonul se poate realiza la orice interval, cele mai frecvente fiind canoanele la octavă inferioară sau decimă inferioară *(ex 34)*:

Ex. 34.

Canonul poate fi însoțit şi de transformări la nivelul direcției mişcării vocilor sau în ceea ce priveşte valorile de durate folosite. Transformările trebuie aplicate însă tuturor sunetelor componente ale melodiei imitate. O astfel de transformare, în privința direcției mişcării vocilor, o produce *canonul în inversare (ex. 35)*:

Ex. 35.

Când vocea care imită expune melodia primei voci de la sfârşit la început, se realizează un *canon în recurență (ex. 36)*:

Ex. 36.

Do I VII I IV$^{6}_{4}$ I VII V VII I

(I)^6 VII^6 V^6 VII^6 I^6 IV I VII 6 I

Combinarea celor două tipuri de canon menționate mai sus dă naştere unui canon în *recurență şi inversare*. Linia melodică inversată este expusă de către vocea imitativă de la sfârşit la început *(ex. 37)*:

Ex. 37

La I II^6 V^6 VI I II 6 V^6 VI 6 VII I

În ceea ce priveşte modificarea valorilor de durate folosite, canonul poate fi de două feluri: *în augmentare* sau *în diminuare* (ex. 38, 39):

Ex. 38. *Canon în augmentare*

Sib I IV VII I V VI VII I

Ex. 39. *Canon în diminuare*

Sol I V 7 I 6 4 II6 6 I6

Pot exista şi combinaţii între formele de canon care se bazează pe modificarea direcţiei mişcării vocilor şi pe aceea a valorilor de durate. În acest caz se pot întâlni: canonul *în augmentare şi recurenţă, în augmentare şi inversare, în diminuare şi inversare* etc.

7. **CONTRAPUNCTUL LA MAI MULTE VOCI**

Contrapunctul la mai multe voci presupune o mai mare complexitate a ansamblului polifonic şi, implicit, mai multe posibilităţi de expresie şi combinare ale liniilor melodice de sine stătătoare. Relaţiile armonice care se stabilesc între voci sunt de tip consonant şi disonant.

Acordurile consonante, ca bază a schemei armonice a unei lucrări polifonice baroce, se întâlnesc în forma lor completă, putând fi eliptice de unul din sunetele componente sau, dimpotrivă, unele dintre acestea să fie dublate.

Disonanţele apar pe timpi slabi şi pe fracţiuni slabe de timpi fie la o voce, fie la mai multe voci *(ex. 40)*:

Ex. 40. *Contrapunct la 3 voci*

Do I IV6 V4 3 6 I6 6 4 IV 6 VII6 III 6 IV

Distanţele dintre voci nu trebuie să fie exagerat de mari, pentru a nu afecta omogenitatea ţesăturii polifonice.

În contrapunctul la mai multe voci liniile melodice pot fi răsturnate realizându-se astfel un contrapunct triplu sau cvadruplu *(ex. 41 a, b)*:

Ex. 41a. *Contrapunct la 3 voci: dispunerea inițială a vocilor*

Ex. 41b. *Contrapunct triplu: modificarea poziției vocilor*

În ceea ce priveşte procedeele imitative, imitația şi canonul, acestea constau, în contrapunctul la 3 sau la 4 voci, în expunerea succesivă a traiectului melodic inițial de către voci, care continuă apoi cu un contrapunct liber.

Contrapunctul la 4 voci poate avea un caracter relativ atunci când nu sunt individualizate îndeajuns liniile melodice contrapunctice *(ex. 42):*

Ex. 42.

Însă adevărata polifonie la 4 voci există atunci când fiecare voce este de sine stătătoare *(ex. 43)*:

Ex. 43.



Bibliografie

1. Lerescu, Sorin, *Sinteze de contrapunct,* Editura Fundației *România de Mâine,* Bucureşti, 2003.

2. Grigoriev, S., Müller, T., *Manual de polifonie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963.

3. Comes, Liviu, Rotaru, Doina, *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.

4. Jeppenson, K., *Contrapunct*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967.

5. Negrea, Marțian, *Tratat de contrapunct şi fugă*, ESPLA, Bucureşti, 1966.

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Conf.univ.dr. **MIHAELA MARINESCU**

Obiective

Cursul îşi propune formarea competenţelor în cunoaşterea evoluţiei artei sunetelor prin parcurgerea literaturii critice de specialitate în vederea dezvoltării capacităţilor analitice. Studenţii vor parcurge un material muzical divers, abordat pe epoci şi stiluri de creaţie, aprofundându-se astfel fondul repertorial asimilat şi în cadrul celorlalte clase de studiu (canto, instrumente, ansamblu coral etc.).

Studenţii vor avea capacitatea de a cunoaşte principalii reprezentanţi ai creaţiei muzicale din secolele al XIX-lea şi al XX-lea şi lucrările lor cele mai importante. Analiza şi audiţia operelor muzicale specifice fiecărei epoci stilistice studiate vor forma competenţele studenţilor de a recunoaşte şi comenta, în citatele muzicale importante din creaţiile respective, principalele mijloace de expresie, tehnicile compoziţionale, tendinţele şi curentele estetice caracteristice.

I. **ROMANTISMUL MUZICAL**

1.**Trăsături generale ale romantismului muzical**

Termen ce desemnează, asemenea clasicismului, o noţiune estetică şi o epocă istorică în evoluţia artelor, romantismul, din punct de vedere muzical, derivă din curentul omonim născut în literatură şi prefigurat de V. Hugo în prefaţa dramei *Cromwell*. Apărând ca o reacţie la rigurozitatea clasică, romantismul introduce în muzică trăirea umană, predispoziţia pentru liric, fantastic, pasional, melancolic, trăiri zugrăvite cu o mare libertate de expresie. Tematica abordată este cu predilecţie legată de mitologia greacă, incursiunile idealizate în trecutul istoric al Orientului (în special perioada Evului Mediu), exotismul şi fantasticul. În această perioadă, compozitorii nu inventează noi structuri formale, ci le exacerbează pe cele existente, făcând ca materialul sonor să urmeze linia sentimentelor, a literaturii, elemente care vor forma „programul” multora dintre lucrările compuse atunci. Din acest punct de vedere,

romantismul „nu se defineşte ca un stil, ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit" (W.G. Berger, *Muzica simfonică romantică*. Ghid, vol. II, Ed. Muzicală, Bucureşti,1971).

Elementele muzicii romantice apăruseră deja în ultimele opusuri ale lui Ludwig van Beethoven. Cel care a făcut exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul secolului al XIX-lea, E.T.A. Hoffmann, a pus bazele terminologiei romantice în sfera muzicii, demonstrând caracterul romantic atât al opusurilor beethoveniene, cât şi al limbajului muzical.

Gândirea estetică romantică stabileşte principiile definitorii şi pentru arta sunetelor. Muzicianul romantic este unul perfect integrat condițiilor sociale, un militant activ pentru triumful principiilor progresiste, rolul său fiind unul activ. Legați de creatorii din domeniul literaturii şi plasticii, muzicienii din această perioadă au fost angrenați într-o mare mişcare ideologică şi estetică, ceea ce a făcut ca romantismul muzical să fie una dintre cele mai interesante şi complexe forme de afirmare a climatului epocii respective. Compozitorul, interpretul, criticul apar în aceste condiții ca o expresie a umanismului. Elementele de limbaj muzical se transformă şi ele în concordanță cu noua ideologie romantică.

Melodia devine mai suplă, mai sinuoasă, cu o desfăşurare liberă, îmbrăcând aspecte diverse (teme largi, generoase, motive scurte, dramatice, teme-imagine). Fără îndoială, natura unei astfel de melodii este legată de imperativele comunicării unui program, plasticitatea şi sugestivitatea fiind în directă corespondență cu o imagine sau cu o idee. La această schimbare a structurii sale, o contribuție majoră a adus pătrunderea în muzica profesionistă a cântecului popular, cu toate intonațiile şi ritmurile sale specifice, fapt ce a implicat o desfăşurare liberă (improvizatorică) a discursului muzical. Ca o consecință a conținutului emoțional al muzicii romantice, apare eliberarea melodiei de rigorile modulațiilor şi înlănțuirilor clasice, mergându-se spre o abundență cromatică. Un lucru de remarcat este şi relația de interdependență între text şi muzică, tradusă nu numai prin creația vocală, ci şi prin consecințele melodiei cântate de voce asupra melodiei instrumentale.

Ritmica suferă şi ea o emancipare în sensul modificării schemelor simetrice, a accentelor şi a formulelor combinate. Din acest punct de vedere, exprimările ritmice diferențiază prin specific culturile naționale.

Armonia nu părăseşte în esență tiparele clasice, procedeele armonice complicându-se pentru a reda tumultul sentimentelor. Trisonul clasic este alterat, intervin modulații neaşteptate, există o alternare a modurilor majore şi minore, precum şi o largă deschidere spre asimilarea modalismului de tip popular.

Foarte interesantă în această perioadă este redimensionarea formelor şi genurilor muzicale adoptate de către romantici. În timp ce în clasicism exista o tendință de universalizare a genurilor (exemplul cel mai elocvent îl oferă creația mozartiană), în perioada romantică se observă o restrângere la unul sau câteva genuri. Procedeul variațional este elementul dominant în epocă, îmbrăcând aspecte ce țin de ornamentație decorativă şi de aplicarea sa în modul de exprimare dramatică ce are la bază un program literar. Mai târziu se observă ca o consecință directă utilizarea leit-motivelor şi a construcției ciclice. De asemenea, se observă o preocupare permanentă a compozitorilor de a crea lucrări în forme aparent libere, menite să îngăduie orice inovație de construcție corespunzătoare căutărilor expresive.

Orchestrația cunoaşte şi ea o evoluție, pornind de la perfecționarea tehnicii de construcție a instrumentelor. Marii compozitori romantici au experimentat noi combinații timbrale, menite să tălmăcească sensurile poetice şi sentimentele. Rezultatul este crearea unei orchestre mari, capabilă să realizeze orice efect sonor în dimensiuni grandioase. Se amplifică aparatul orchestral, compartimentul corzilor, dar mai ales cele ale alămurilor şi percuției, mai puțin folosite în clasicism.

Genurile muzicale care au excelat în perioada romantică sunt *simfonia, concertul instrumental, poemul simfonic, uvertura, genurile miniaturale de cameră, opera.*

Simfonia romantică porneşte de la un program. Hector Berlioz a fost cel care prin intermediul *Simfoniei fantastice* (1830) a dat fiecărei părți un titlu urmărind ideea de la care a pornit, legând părțile prin introducerea temei fixe. Acest mod compozițional va duce spre sfârşitul secolului XIX la apariția principiului ciclic. De asemenea, tot lui Berlioz îi datorăm denumirea părților drept scene (*Romeo şi Julieta*).

Poemul simfonic este una dintre creațiile reprezentative pentru epoca romantică, pornind de la un program descris de-a lungul întregului discurs muzical monopartit. Franz Liszt este unul dintre reprezentanții de seamă ai acestui gen.

Concertul instrumental aduce, față de tiparul concertului clasic, momentele de virtuozitate, cadențele înscrise în partitură. De asemenea, se face, uneori, o legătură între mişcarea a II-a şi cea de-a III-a, înglobate într-o singură parte.

Piesele miniaturale instrumentale au caracter programatic, o mare libertate de construcție, dând loc multiplelor posibilități tehnice şi de expresie. Apare un nou gen muzical – *studiul*, ce are caracter didactic, dar devine în scurt timp şi piesă de virtuozitate în recitaluri

(a se vedea studiile de Chopin sau Liszt) şi concerte (Robert Schumann – *Studii simfonice*).

Uvertura de factură romantică demonstrează mai mult virtuozitatea orchestrei, fapt ce i-a determinat pe unii muzicieni din această perioadă să o înlocuiască printr-un *preludiu* sau o *introducere*. Acest lucru viza două elemente importante: reducerea timpului acordat uverturii, ce constituia un element important în economia spectacolului, şi legătura organică între uvertură şi spectacolul de operă respectiv, prin eliminarea pauzei existente între uvertura propriu-zisă şi primul act. Pentru că preludiul (introducerea) folosea de cele mai multe ori o formă liberă, el conţinea în mod concentrat expunerea temelor importante din cadrul operei (preludiile la operele *Tristan şi Isolda*, *Lohengrin, Parsifal* – Richard Wagner; *Dama de Pică* – Piotr Ilici Ceaikovski; *Aida* şi *Othello* – Giuseppe Verdi). Cu toate aceste schimbări, practica realizării unor uverturi de tip clasic bazate pe forma clasică de sonată a continuat în secolul al XIX-lea, cel mai bun exemplu fiind uvertura la opera *Tannhauser* (R. Wagner) şi opera *Carmen* (G. Bizet), redată într-o formă tripartită compusă. Trebuie semnalat şi faptul că au existat tendinţe de realizare a unor uverturi de tip *potpuriu* la unele operete scrise de Jacques Offenbach, Emerich Kallman etc.

Uvertura de concert a apărut şi s-a profilat ca un gen de muzică programatică, având în cele mai multe din cazuri denumiri generice, legate de un eveniment (exemplu, uvertura de concert *Anul 1812* de Ceaikovski).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în cadrul curentului romantic se dezvoltă o nouă direcţie, aceea a *şcolilor naţionale*, care au promovat arta naţională specifică popoarelor europene, aducând în prim-plan citate muzicale folclorice, subiecte legate de istoria naţională.

Spre sfârşitul secolului XIX s-a născut în Franţa curentul *impresionist,* care a avut reprezentant de seamă pe Claude Debussy, în timp ce în operă, în Italia, s-a dezvoltat verismul. *Doctrina veristă* presupune înlocuirea libretelor idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieţii cotidiene. Ele erau întemeiate pe observaţie şi pe analiză, pe veridicitate şi pe înlăturarea concepţiei tranşante privind distincţia dintre frumos şi urât, bine şi rău. Seninătatea şi liniştea din operele clasice au fost înlocuite în acest nou tip de operă cu dramatismul şi cu disperarea. Astfel, ariile de coloratură sau recitativele lirice au căpătat o tentă melodramatică pronunţată. Verismul a fost prefigurat în operele lui Verdi (*Rigoletto, Trubadurul, Othello, Falstaff*) prin tensiunea dramatică şi conflictele dintre personaje, descrise în mod realist. După Verdi au urmat Pietro Mascagni, care scrie *Cavalleria rusticana* (1890), şi Ruggiero Leoncavallo, cu *Paiaţe* (1892), redând viaţa reală a circului.

Tot în acest curent verist, dar ceva mai liric, se înscriu şi operele *Boema, Tosca* şi *Madame Butterfly* ale lui Giaccomo Puccini.

Etapele principale ale romantismului sunt: a) etapa romantismului muzical timpuriu, de coexistență cu clasicismul, plasată până în 1830; b) etapa de afirmare a romantismului muzical şi a şcolilor naționale, când se manifestă o activitate înfloritoare a celor mai importanți compozitori; c) etapa romantismului târziu, plasată spre sfârşitul secolului al XIX-lea, coexistând cu alte curente ce pregătesc estetica secolului al XX-lea.

2. **Romantismul muzical timpuriu**

Începutul secolului al XIX-lea adusese deja elemente ce prevesteau apariția romantismului. Creația lui Ludwig van Beethoven, mai ales prin sonatele pentru pian, precum *Appassionata, Patetica, Sonata lunii etc.,* era pătrunsă de un spirit romantic, de o anume poezie, o vibrație pasională care avea un impact şi asupra formelor muzicale şi asupra tehnicilor instrumentale. Folosirea corului şi amplificarea formei în *Simfonia a IX-a* erau un mare pas pe drumul deschis romantismului.

Şi alți compozitori ai timpului erau însuflețiți de această dorință intimă de a-şi manifesta plenar sentimentele, de a îmbogăți expresia muzicală, apelând fie la genuri dramatice, fie la cântul care implica un text poetic. Karl Maria von Weber este unul dintre cei care apelează la genul operei pentru o exprimare a viziunilor (poveştilor) fantastice, iar Franz Schubert se îndreaptă către lirica germană, compunând cele mai frumoase lieduri, ce purtau parfumul romantic, bogatele trăiri puse la dispoziție de poeții timpului. Genul operei italiene, prin Gioachinno Rossini, mai păstra forma clasică, dar aducea în expresia spumoasă a operei comice suflul vieții simple, narațiunea directă, care va conduce opera italiană spre verismul perioadei de înflorire a romantismului.

O altă latură caracteristică se face simțită încă de la începutul secolului XIX: virtuozitatea interpretativă a majorității compozitorilor, fie instrumentală, fie dirijorală, iar unul dintre aceştia s-a impus ca o legendă, Niccolo Paganini, violonistul vrăjitor, diabolic, în mâinile căruia vioara căpăta virtuți supranaturale, fantastice.

Karl Maria von Weber (1786-1826)

Este coinițiatorul operei romantice fantastice. Ca dirijor al teatrului din Breslau (1804-1806), descoperă lumea operei şi totodată tainele dirijatului de orchestră. Domeniul său principal de manifestare a rămas acela al operei. Între lucrările tinereții amintim *Peter Schmoll şi vecinii săi* (1803), *Silvana* (1810), *Abu Hassan* (1811), *Preciosa* (1821). Cea mai cunoscută operă a sa rămâne *Freischutz* (1821). În afară de

acestea mai scrie şi *Euryante* (1823) şi *Oberon* (1826). În domeniul muzicii camerale, va dedica pagini viorii, pianului, clarinetului. Compune ciclul de lieduri *Liră şi spadă*, inspirat din poeziile patriotice ale lui Th. Corner, apoi muzică de scenă pentru *Turandot* de Schiller şi *Sapho* de Grillparzer.

Muzician rafinat, se desprinde treptat de tradiția clasică, intuind necesitatea împrospătării atmosferei expresive şi a înnoirii formelor de exteriorizare. Opera *Freischutz* reprezintă apogeul creației muzical-dramatice şi în acelaşi timp se constituie ca prima lucrare matură a romantismului german, depăşind valoarea documentară pe care o sesizăm în legătură cu alte lucrări ale sale. În acelaşi timp, această operă deschide drumul lui Richard Wagner, prin concepțiile noi de abordare a genului. Trăsăturile distinctive ce îi atribuie lui Weber calitatea de inițiator al operei fantastice naționale germane sunt cultivarea basmului popular, ca element constitutiv al sursei de inspirație, şi folosirea elementelor muzicale ce duc la realizarea formulelor cu însuşire leit-motivică, plasate în contextul unui tablou amplu, descriptivist.

Franz Schubert (1797-1828)

S-a născut în familia unui învățător de lângă Viena. Studiile sale muzicale sunt sporadice, sub îndrumarea violonistului M. Holzer, apoi la Seminarul Imperial şi Regal din Viena (1809-1813). Cea mai importantă îndrumare se datorează câtorva întâlniri cu Salieri. Cântînd în diferite formații orchestrale de amatori, începe să cunoască literatura muzicală. Din această perioadă sunt atestate primele sale lucrări, ce dovedesc o înnoire a elementelor clasice. De la 12 ani începe să compună lucrări pentru pian la 4 mâini, diferite cântece, muzică de cameră şi o simfonie. În perioada cât a activat ca învățător a organizat aşa-numitele *schubertiade*. În 1818 obține postul de profesor de muzică la curtea contelui Eszterhazy von Galanta, prilej cu care va cunoaşte folclorul maghiar, ce-l va inspira în divertismentul unguresc.

Creația sa cuprinde aproximativ 600 de lieduri, 16 cvartete, un cvintet (celebrul *Păstrăvul*), lucrări pentru pian, 44 de sonate pentru vioară şi pian. În domeniul literaturii pentru pian creează *miniatura instrumentală* (8 impromptuuri, 6 momente muzicale, serii de landlere şi valsuri) şi 22 de sonate. În afara unor lucrări vocal-instrumentale de inspirație religioasă, mai scrie 9 simfonii, muzică de scenă şi 15 opere.

Creația sa vocală cuprinde, după cum am amintit mai sus, 600 de lieduri, primele dintre ele apărând în jurul anului 1811, fiind inspirate de baladele lui J.R. Zumsteeg. Caracterul dramatic al acestora este dezvăluit de varietatea tempourilor, utilizarea manierei de recitativ şi de arioso,

compozitorul adoptând ca procedeu de descifrare a versurilor diversitatea mare a notațiilor. Valorificarea fondului poetic prin sublinierea valențelor muzicale a făcut ca ideea de legătură între muzică şi poezie, preconizată de esteticienii romantismului, să capete o formă concretă şi foarte expresivă. Genul lied devine un capitol important al muzicii de cameră, specific romantic şi definitoriu pentru această epocă prin creațiile lui Schubert. Poeții care l-au inspirat şi l-au atras pe Schubert în realizarea liedurilor sale au fost Fr. Schiller, Klopstock, Mattheson, M. Claudius, G. Schmidt, Schobert, W. Scott şi W. Shakespeare.

Un loc aparte în creația schubertiană de acest gen îl ocupă cele două cicluri de lieduri bazate pe versurile unui poet devenit celebru prin muzica compozitorului – Wilhelm Muller. Primul ciclu (1823) se intitulează *Frumoasa morăriță* (*Încotro?*, *Nerăbdare*, *Curiosul*, *A mea* etc.) şi este inspirat dintr-o lucrare mai amplă a poetului în care prin cuvinte simple de factură populară sunt înfăţişate cu delicatețe sentimentele unei iubiri neîmpărtăşite ale unui tânăr ucenic morar pentru fata morarului care iubeşte un vânător. Schubert realizează o serie de 20 de miniaturi în care imaginile poetice ce exprimă stările sufleteşti complexe sunt realizate cu elemente de limbaj muzical cât se poate de sugestive. Cel de-al doilea ciclu, *Călătorie de iarnă* (*Teiul*, *Singurătate*, *Vis de primăvară* etc.), cuprinde 25 de lieduri prin intermediul cărora sunt înfățişate pribegiile unui tânăr îndrăgostit, nefericit, a cărui iubită şi-a încălcat legământul, peisajul hibernal devenind fundalul expresiv al întregului ciclu. Un alt ciclu de lieduri se intitulează *Cântecul lebedei* şi a fost alcătuit de către editorul său, după moartea compozitorului, din liedurile compuse de acesta în ultimul an de viață. Versurile acestora sunt semnate de Rellstab, H. Heine şi Seidl. Acesta este un ciclu care nu are la bază o concepție de sine stătătoare, atmosfera câtorva pagini creând o nostalgie extraordinară.

Liedurile lui Schubert aparțin categoriei strofice şi celei dezvoltătoare (*durchkomponiertes Lied*). Liedul strofic este foarte apropiat de cântecul popular, fiind organizat pe repetarea aceleiaşi construcții melodice de dimensiuni variabile. Alături de această formă strofică, Schubert creează şi liedul strofic cu variațiuni (*Păstrăvul*, *Tu eşti liniştea mea*), în care alternarea melodică este tripartită (A B A – *Teiul*), bipartită (A B – episoade contrastante în *Moartea şi fata*) sau, mai rar, monopartită (*Peste toate culmile domneşte liniştea*).

Formele mai ample de lied schubertian se apropie de caracterul unor balade, muzica urmărind sensul textului, tratat ca un libret. De la recitativul dramatic (*Umbra*) până la monodramă, Schubert experimentează resursele posibile ale relației poezie – muzică - redare vocală cu acompaniament.

Muzica pentru pian cuprinde lucrări cu un mare grad de dificultate tehnică, de dimensiuni neobişnuit de ample, simfonizarea fiind apreciată deseori ca „nepianistică”, contrazicând prin această adevărată prejudecată înnoirile aduse de Schubert tehnicilor tradiționale. În ultima sonată, compusă în 1828, prin amploarea discursului muzical, Schubert precede marile sonate romantice în care temele-personaje aduc o nouă dimensiune în literatura muzicală. Pe drept cuvânt, această lucrare a fost asemuită cu o adevărată „simfonie pentru pian”.

Tot în domeniul literaturii pianistice, importante sunt şi Impromptuurile (1827) şi Momentele muzicale (1828), ce cuprind o melodie simplă, cantabilă ce se detaşează de contextul pianistic prin vocalitatea lor (*Impromptu* op.142 nr.3) sau prin ambianța dansantă a divertismentului (*Moment muzical* op.94 nr.3).

Primele 3 simfonii sunt apreciate de specialişti ca fiind experiența majoră a compozitorului, prin aplicarea formelor în spiritul concepției lui Haydn şi al înnoirilor aduse de Mozart. Simfonia a IV-a *Tragica*, scrisă în 1816 şi audiată în premieră abia în 1849, părăseşte oarecum tradiția clasică, lăsând să se întrevadă noile căutări. Simfonia preia în alte dimensiuni concepția clasică, unul dintre elementele tematice fiind chiar beethovenian (partea I *Allegro Vivace* preia tema din *Cvartetul* op.18 nr.4 în do minor de Beethoven), preluare ce va duce peste câteva decenii la monumentalele simfonii brahmsiene şi bruckneriene. Simfoniile V, VI, VII alcătuiesc capitolul cel mai important în tranziția dintre clasicism şi romantism, pregătind ultimele 2 simfonii (a VIII-a şi a IX-a). Simfonia a VIII-a, intitulată *Neterminata,* a fost inițial concepută în cadrul celor 4 părți tradiționale. Faptul că Schubert a încetat finisarea primelor 2 părți este explicat chiar de către compozitor prin dorința de a crea o simfonie „de tip nou”. Cele 2 mişcări ale simfoniei sunt gândite în formă de sonată, fapt ce nu a mai dat posibilitatea introducerii unor noi elemente. Ceea ce este de remarcat la această simfonie este enunțul muzical al unei idei cu valoare de motto, ce revine obsedant aproape pe parcursul întregii lucrări. După unii autori, *Neterminata* reprezintă o confesiune cu caracter autobiografic. Simfonia a IX-a este realizarea cea mai convingătoare a dorinței lui Schubert de a scrie acea „mare simfonie”. Schumann o apreciază ca fiind „o lucrare tipic romantică”. Orientarea către o melodie cu inflexiuni folclorice este semnul cel mai vizibil de raliere a compozitorului la una dintre trăsăturile definitorii romantice care presupunea introducerea unei tematici de acest gen.

Niccolo Paganini (1784-1840)

Reprezintă cel mai mare virtuoz al viorii şi compozitor de muzică instrumentală, împlinind triada spirituală romantică alături de Liszt şi

Chopin. Viața sa a fost legată de marile succese repurtate în întreaga Europă ca violonist, posesor al celei mai subtile şi neobişnuite tehnici de cânt instrumental, intrând în legendă ca un „virtuoz infernal”, care şi-ar fi „îngropat sufletul unei iubite în cutia viorii, vânzându-se diavolului” (Th. Gauthier). Printre primele lucrări importante ale compozitorului se situează *Sonata pentru vioară şi orchestră* (sau pian), supranumită şi *Napoleon* (1807), care deschide seria variațiunilor pe coarda sol. Țesătura sonoră este în acest caz mărită de frecvența armonicelor, iar acordajul mai înalt deschide posibilitățile de tensionare a sunetului ce devine penetrant. Cele mai semnificative pagini, alături de variațiuni, sunt concertele, acestea caracterizându-se printr-o cantabilitate aparte, rezultată din melodia apropiată de cântecul popular; apoi, prin efecte contrastante puternice, sugerând conflicte existente în melodrama italiană romantică. Cele *24 de capricii pentru vioară solo* reprezintă adevărate capodopere ale muzicii instrumentale romantice. În acest caz, Paganini sintetizează întreaga ştiință componistică în domeniul instrumentelor, fiecare dintre *capricii* având o expresie aparte. Efectele violonistice folosite cel mai des sunt *spiccato, picchetatto, picchetatto volante, staccatti, balzati, pizzicati*, fiecare dintre acestea fiind riguros precizat pe partitură. Structura acestor *capricii* este predominant variațională. Prin îndrăzneala tehnicii şi noutatea conținutului expresiv, *capriciile* rămân înscrise în istoria muzicii ca pietre de încercare pentru orice violonist, în acelaşi timp dând naştere la prelucrări făcute de alți compozitori, aşa cum s-a întâmplat cu Schumann, care le-a prelucrat, adăugându-le acompaniament de pian.

3. **Etapa de înflorire şi afirmare a romantismului muzical**

Romantismul muzical a însemnat, în primul rând, apropierea muzicii de ființa umană, de trăirile şi simțirile cele mai profunde şi personale. Compozitorii romantici sunt individualități puternic afirmate, cu o modalitate de expresie distinctă, fiecare aducând o contribuție esențială la constituirea stilului romantic, dar în acelaşi timp detaşându-se fiecare, prin stilul personal, prin inventivitatea artistică şi tehnică.

Apropierea de literatură, de lirică s-a manifestat prin genurile şi formele noi create, adecvate programatismului muzical, de Berlioz sau de Liszt, pe suprafețele ample ale unei gândiri simfonice, dar şi în miniatura vocală (liedul) sau instrumentală, aşa cum au conceput-o un Schubert, un Schumann, un Chopin, un Liszt ş.a.

Astfel, mijlocul secolului al XIX-lea este epoca de înflorire a creației romantice, prin cei mai străluciți reprezentanți ai săi, şi nu poate

fi înțeleasă decât prin prisma gândirii muzical-estetice a fiecăruia dintre ei. Deşi aparținând unor popoare mai tinere, a căror şcoală muzicală era în formare, unii dintre ei şi-au cucerit aura universalității şi ne permitem să-i privim într-un context mai larg, şi nu numai în cadrul şcolilor respective. Este cazul lui Fréderic Chopin, care, deşi născut în Polonia, şi-a desfăşurat activitatea mai mult în Franța, şi al lui Franz Liszt, originar din Ungaria, dar care s-a manifestat drept cetățean al Europei, pe care a străbătut-o în lung şi-n lat, dând concerte şi recitaluri, dar şi asimilând un fond muzical bogat şi variat pe care l-a folosit cu măiestrie în lucrările sale.

Aşa cum s-a mai afirmat, majoritatea compozitorilor romantici au fost şi neîntrecuți interpreți, fie instrumentişti (pianişti), precum Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt, fie dirijori, cum au fost Felix Mendelssohn-Bartholdy şi, mai târziu, Johannes Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler ş.a.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Compozitor foarte important în viața muzicală germană a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, se formează la Singakademie din Berlin, debutând foarte devreme ca pianist şi compozitor. Întâlnirile cu Hegel şi Goethe îl marchează în evoluția sa intelectuală ulterioară. În 1829, în postura de dirijor al orchestrei Gewandhaus, impune oratoriul *Mathaus Passion* de Bach, readucând în acest fel în atenție creația marelui compozitor german. A fost directorul mai multor instituții muzicale din timpul său, precum şi fondatorul Conservatorului din Leipzig (1843).

Creația sa, considerabilă ca număr de opusuri, cuprinde miniaturi vocale şi instrumentale, muzică de cameră, uverturi şi simfonii, muzică de scenă şi de operă (*Nunta din Camacho*, *Lorele*i, balada coral-simfonică *Prima noapte Walpurgică* etc.).

Abordând toate genurile muzicii culte, compozitorul se află plasat de către specialişti la răscrucea dintre cele 2 mari tendințe ale timpului: continuarea uverturii şi simfoniei de tradiție, pe de o parte, iar pe de altă parte, abordarea problematicii poemului şi a simfoniei programatice. Sinteza realizată de el duce spre conceperea unui stil ce reevaluează formele clasice, punându-le într-un conținut muzical nou.

Creația sa instrumentală pentru pian poartă amprenta căutărilor şi a exigențelor tehnicilor instrumentale din ce în ce mai complexe. Spiritul novator se manifestă în Sonata în sol minor op.105, precum şi în *Capricio* op.5. Ciclul *Cântece fără cuvinte*, constituit ca o serie de miniaturi, se remarcă prin tendința de a „vocaliza” muzica instrumentală. Cele 48 de lieduri instrumentale oglindesc prin forme specific romantice o lume delicată a sentimentelor. Piesele au un caracter

programatic ce porneşte din însuşi titlul dat de către compozitor. Tot în domeniul muzicii pentru pian se remarcă *Preludiile şi fugile* op.35, *Studiile* op.10, *Scherzo şi Rondo capricioso* op.14, *Fantezia în fa diez minor* op. 28 şi, în sfârşit, *Concertul nr. 1 în sol minor pentru pian şi orchestră* op.25. La fel de important este şi *Concertul pentru vioară şi orchestră în mi minor* op.64 ce stă, de asemenea, sub semnul perfecțiunii formale şi de expresie.

Creația simfonică cuprinde 5 simfonii a căror concepție a fost îndelung pregătită. *Simfonia I în do minor* dovedeşte, pe de o parte, înțelegerea elementelor muzicale folosite de către predecesorii săi, Karl Maria von Weber şi Ludwig Spohr, iar pe de alta – fantezia şi inspirația remarcabilă, comparabilă de către unii autori cu cea mozartiană. Simfonia a *II-a în Re major*, denumită şi *Reformations-Symphonie*, foloseşte în final celebrul coral protestant „Ein feste Burg ist unser Gott". Simfonia *Italiana* în *La major* aparține seriei creației romantice care, prin notații expresive, sugerează ideea pelegrinării nostalgice prin locuri evocatoare. *Simfonia în la minor*, denumită şi *Scoțiana*, concepută pe baza unor notații făcute de compozitor în timpul călătoriei în Scoția, prefigurează principiul revenirilor ciclice, tema apărând pe parcursul întregii lucrări, până la sinteza din final. Fondul melodic este organizat pe baza unei reuniri a tuturor elementelor tematice din cadrul ciclului, urmărind în acelaşi timp unitatea în diversitatea desfăşurării.

Uvertura *Visul unei nopți de vară*, scrisă pentru piesa cu acelaşi nume ce aparține lui W. Shakespeare, dovedeşte o fantezie extraordinară a desenului melodic ce îmbină elementele preluate de la predecesorul său, Beethoven, pregătind astfel calea pentru afirmarea poemului simfonic, desăvârşit de Liszt. În afară de această uvertură, compozitorul a mai scris Uvertura de concert *Hebridele* (1830), apoi Uvertura pentru *Povestea despre frumoasa Melusina* (1833) şi Uvertura dramatică pentru *Ruy Blas* (1839).

Din punct de vedere stilistic, Mendelssohn-Bartholdy a fost adeptul respectării tradiției, pe de o parte, iar pe de alta – numeroasele înnoiri aduse de el tehnicii de compoziție şi plasticii sonore au devenit elemente ale progresului artistic continuu.

Un loc aparte în creațiile sale îl ocupă şi concertul instrumental, care îmbină virtuozitatea instrumentală cu frumusețea expresivă a citatului melodic.

Concertul pentru vioară şi orchestră în mi minor op.64 a rămas în istoria muzicii ca una din paginile de referință ale repertoriului concertant romantic. Lucrarea cuprinde 3 mişcări tradiționale, legate

prin secțiuni de tranziție, susținute de orchestră. Atât tema principală a primei părți, cât şi strălucirea temei finalului ce aminteşte de muzica *Visului unei nopți de vară* şi-au cucerit de-a lungul timpului celebritatea, reprezentând din plin stilul lirico-expansiv al compozitorului.

Concertul pentru pian şi orchestră în Sol major nr.1, deşi este mai puțin cunoscut, se înscrie în acelaşi cadru stilistic cu cel dedicat viorii. Şi în acest caz, momentele de virtuozitate se desfăşoară pe echilibrul discursului muzical logic, construit după rigorile formelor tradiționale.

Rolul de propagator al muzicii romantice a fost îndeplinit de către Mendelssohn-Bartholdy nu numai prin compozițiile sale, ci şi sub forma muzicologului, această a doua ipostază a personalității sale artistice aducându-ne numeroase comentarii şi aprecieri critice asupra unor lucrări importante din istoria muzicii, toate reunite în articole publicate în „Neue Zeitschrift fur Musik”, revistă inițiată şi condusă de Robert Schumann, contemporanul său.

Robert Schumann (1810-1856)

Compozitor şi critic muzical, a contribuit prin opera sa artistică la dezvoltarea romantismului muzical german. De la 13 ani se manifestă ca pianist, compozitor şi autor al unor texte poetice despre muzică. Influența literaturii romantice asupra sa a fost atât de puternică, încât l-a determinat să abandoneze studiul dreptului şi să se pregătească pentru cariera pianistică în oraşul Leipzig, unde l-a avut ca profesor pe Fr. Wieck. Un accident la una dintre mâini l-a îndreptat către compoziție şi critică muzicală. În 1834 înființează „Neue Zeitschrift fur Musik”, pe care o conduce timp de 10 ani. În 1843 devine profesor la Conservatorul din Leipzig, participând la fondarea asociației „Bach Gesellschaft” (1850). Tot în această perioadă a fost şi directorul concertelor din Dusseldorf, unde apare sporadic şi ca dirijor. Principala activitate pe care a desfăşurat-o a fost însă legată de creația muzicală instrumentală, de cameră, simfonică, corală şi vocal-simfonică, precum şi de cea a scrierilor despre muzică.

Creația sa cuprinde: Lucrări pentru pian – *Tema cu variațiuni pe numele “Abegg” op.1, Papillons op.2, Toccata op.7 în Do major, Studii după Capriciile lui Paganini op.3, Sonata în fa diez minor op.11, Sonata în sol minor op.22, Carnaval op.9, Studii în formă de variațiuni (12 studii simfonice) op.13, Marea sonată în fa minor op.14 (concert fără orchestră), Fantezia în Do major op.17, Dansurile Davidienilor op.6, Piese fantezii op.12, Scene pentru copii op.15, Kreisleriana op.16, 8 novelete op.21, Arabesca în Do major op.18, Carnavalul din Viena op.26, Album pentru tineret op.68, Scene din pădure op.82* etc.;

Muzică simfonică – *Simfonia I* (*a Primăverii*) op.38, *Simfonia a II-a* op.61, *Simfonia a III-a* (*Renana*) op.97, *Simfonia a IV-a* op.120, *Uvertură, Scherzo şi Final op.52, Uverturile la opera Genoveva* op.81, piesa *Manfred* op.115, tragedia *Mireasa din Messina* (după Schiller) op.100, *Scene din Faust* (după Goethe) etc.

Concerte şi piese de concert – *Concertul în la minor pentru pian şi orchestră op.54, Piesă de concert pentru 4 corni şi orchestră op.86, Concert pentru violoncel şi orchestră în la minor op.129, Fantezie pentru vioară şi orchestră op.131, Introducere şi Allegro pentru pian şi orchestră op.134, Concert pentru vioară şi orchestră în re minor* (lucrare publicată postum).

Muzică vocală – *Liederkreis* op.24, *Myrten* op.25, ciclul de *Lieduri op.39* pe versuri de Eichendorf, *Frauenliebe und Leben* op.42, *Dichterliebe* op.48, romanţe, lieduri, balade, cântece, duete, lucrări corale pentru voci bărbăteşti, feminine, cor mixt „a cappella".

Muzică vocal-simfonică – *Missa* op.147, *Requiem* (publicat postum), oratoriul *Paradisul şi Peri* după *Lalla rookh* de Th. Moore op.50, scene din *Faust*.

Muzică de cameră – *3 cvartete* op.41 pentru coarde, *Cvartet* op.47 pentru coarde şi pian, *Sonata nr.1 op.105, Sonata nr.2 op.221 pentru vioară şi pian, Adagio şi Allegro pentru corn şi pian op.70, 3 triouri pentru coarde şi pian op. 63,80,110, Cvintet pentru coarde şi pian* op.44, piese instrumentale pentru clarinet, oboi, violoncel, violă etc.

Lucrări dramatice – *Genoveva* – operă în 4 acte op.81, *Corsarul* – schiţă dramatică după Byron, *Manfred* – poem dramatic în 3 părţi după Byron (textul compozitorului) op.115.

Prima perioadă de creaţie se confundă cu perioada iubirii pentru Clara Wieck, de care este îndepărtat abuziv datorită prejudecăţilor tatălui acesteia (profesorul său), fiind şi marea epocă a lucrărilor dedicate pianului. Şirul creaţiilor pianistice alcătuieşte cel mai preţios fond al literaturii romantice instrumentale, nu numai prin complexitatea problematicii expresive, ci şi prin înnoirile structurale aduse gândirii muzicale. Prima trăsătură este legată de felul în care porneşte la edificarea unei arhitecturi prin asamblarea mai multor elemente ale aceleiaşi idei, ducând miniatura spre o formă mai amplă. În *Variaţiunile „Abegg"* op.1 (1831), compozitorul stabileşte prin succesiunea variaţiunilor miniaturale cu caracter divers o schiţă de portret. *Papillons* op.2 reprezintă un ciclu de 11 piese construite sub forma unei suite ciclice ce au ca destinaţie înfăţişarea unui tablou complex al sentimentelor, idee ce o reîntâlnim în *Carnaval* op.9.

Pianistica schumanniană se caracterizează prin fantezia liniei melodice, logica mersului polifonic al vocilor, plenitudinea simfonică a momentelor de amploare, opoziția de caracter a atmosferei fiecărei miniaturi şi monumentalitatea concluzivă a finalului.

A doua perioadă a creației sale este marcată de căsătoria cu Clara Wieck. Împlinirea sentimentală se traduce prin înlocuirea solilocviului instrumental cu duetul. Din această perioadă datează ciclurile de lieduri în care se recunoaşte factura pianistică într-o unitate perfectă cu textul. Există pasajele introductive şi cele finale în care pianul condensează ideile poetice. Ca şi Schubert, Schumann foloseşte citatul cântecului popular în balada *Sărmanul Peter* op.53 şi în *Cei doi grenadieri*, în care versurile lui H. Heine capătă inflexiunile *Marseillezei*.

În ceea ce priveşte creația camerală, aceasta aduce o seamă de noutăți, între care: concizia construcției, cultivarea expresiei, tendința concertantă, dimensiunea amplă, pregnanța scriiturii pianistice.

Muzica simfonică a reprezentat o preocupare constantă pentru R. Schumann. Permanenta simfonizare a scriiturii instrumentale este una dintre trăsăturile importante care demonstrează plurivalența artistului către micro- şi macrostructurile muzicale. *Simfonia a IV-a în re minor* reprezintă una dintre paginile de referință ale simfonismului romantic în care se manifestă atitudinea novatoare în ceea ce priveşte forma simfoniei. Inițial, lucrarea a fost compusă ca o „fantezie simfonică" în care valorifica la maximum potențialul timbral şi echilibrul sonor. Penultima creație din genul simfonic, *Simfonia a III-a în Mi bemol major* op.97, subintitulată *Rheinische Symphonie* (1851), accentuează concepția polifonică, drept modalitate de îmbogățire a travaliului tematic. Prin construcția arhitectonică sunt asigurate soliditatea ansamblului, echilibrul dintre începutul lucrării şi finalul acesteia, compozitorul stabilind în contextul muzicii romantice normele unei estetici cu rigoare clasică.

Personalitatea lui Schumann în cultura muzicală europeană a mijlocului secolului XIX a fost, în paralel cu cea de compozitor, aceea a criticului muzical, care abordează problemele generale ale esteticii muzicale. Iată câteva dintre ideile sale legate de rolul şi locul muzicii în epocă, expuse în *Gesammelte Schriften uber Musik und Musiker* (Leipzig):

• „Muzica grăieşte limba cea mai universală, prin care sufletul este liber şi nedefinit impulsionat; dar el se simte în țara sa."

• „Muzicianul cultivat va putea să studieze o madonă de Rafael cu acelaşi folos ca pictorul o simfonie de Mozart. Mai mult, sculptorului, fiecare actor îi devine o natură statică, acestuia, creațiile celuilalt figuri vii; pictorului, poezia i se preface în tablou, muzicianul transformă picturile în sunete…"

• „Este greu de crezut că ar putea să se formeze în muzică, ea însăşi romantică, o particulară şcoală romantică…”

Sunt, de asemenea, impresionante paginile în care Schumann vorbeşte despre Bach şi Beethoven, marii maeştri care i-au luminat calea spre muzica adevărată. De aici nu a fost decât un pas către înțelegerea artiştilor contemporani, Schumann subliniind importanța personalității creatoare a lui Schubert, Berlioz şi Liszt. În mod deosebit, a susținut acțiunile de propagare a muzicii înfăptuite de Mendelssohn-Bartholdy, precum şi crearea unor şcoli naționale în culturile nordice.

Personalitate complexă, Schumann a manifestat o grijă deosebită în ceea ce priveşte formarea tinerei generații de muzicieni, atât pe planul creației (*Album pentru tineret*), cât şi în plan teoretic, seria de maxime, rod al experienței sale artistice, fiind destinată orientării şi formării tinerilor muzicieni. Aceste maxime au fost publicate în *Precepte muzicale pentru casă şi viață*, ce cuprind probleme extrem de diverse, de la creație, stil, interpretare până la estetica şi istoria muzicii.

Hector Berlioz (1803-1869)

Este un reprezentant tipic al spiritului romantic, o personalitate fără precedent în istoria muzicii, fiind purtătorul de stindard al muzicii romantice, conferind în acelaşi timp artei franceze o strălucire aparte.

Sub semnul frământărilor continue ale timpului, Berlioz s-a format încă din anii copilăriei, când a descoperit lumea muzicii care l-a fascinat în pragul adolescenței. Ajuns la Paris, trimis să studieze medicina, Berlioz renunță în favoarea pasiunii sale, muzica, ce i-a oferit o adevărată „lume” în care a putut trăi şi crea. Cel care l-a format ca şi creator a fost profesorul Lesueur, care, după ce a audiat una dintre primele lucrări ale lui Berlioz (o *Missă solemnă*), executată în catedrala Saint-Roch din Paris în 1825, a exclamat „Ai geniu, ți-o spun pentru că este adevărat!”. Tot în 1825 concurează prima dată pentru Premiul Romei, fără a fi acceptat, şi se înscrie la cursurile de compoziție din cadrul Conservatorului parizian, urmând clasa lui A. Reicha. Anul 1827 îi aduce lui Berlioz revelația cunoaşterii lui Beethoven, această întâlnire marcându-i puternic personalitatea şi ducându-l spre noi orizonturi. În 1828 compune *8 scene din Faust*, lucrare ce a stat la baza *Damnațiunii*.

Marea pasiune pentru Hariett Smithson, actriță irlandeză într-o trupă ce prezenta tragediile lui Shakespeare, îi va inspira un ciclu de *Melodii irlandeze,* scrise pe versurile lui Th. Moore, precum şi *Simfonia fantastică*, socotită de către specialişti ca fiind un roman autobiografic al muzicii romantice. Concepută de la început ca *muzică cu program*, explicată în textul adăugat partiturii, *Simfonia* cuprinde 5 părți, ce se bazează pe o singură temă principală. Berlioz preia de la

Beethoven tratarea complexă a temei, care apare mereu schimbată din punct de vedere structural, constitutiv şi expresiv. Această temă, devenită cu timpul celebră, a fost preluată de compozitor dintr-o lucrare anterioară (*Cantata Herminie*), formulată pentru prima dată în *Simfonia fără acompaniament* pentru a se imprima în memoria ascultătorului sub forma unei *idei muzicale fixe*. În această formulă găsim germenele sistemului leit-motivului wagnerian şi modalităţile revenirilor ciclice ilustrate în muzica cu program aparţinând lui Liszt şi în lucrările muzicale fără program ale lui C. Franck.

După 1830, Berlioz a debutat în Franţa, ca şi cronicar muzical la cotidianul *Le Renovateur*, activitate pe care a continuat-o apoi la cele mai importante publicaţii franceze pe parcursul a mai bine de 20 de ani.

La cererea lui Paganini, începe o nouă lucrare programatică în 4 părţi – simfonia *Harold în Italia* (*Harold în munţi, Marşul pelerinilor cântând rugăciunea de seară, Serenada către iubită a unui muntean din Abruzzi* şi *Orgia briganzilor*), care este concepută ca o simfonie cu instrument obligat, în care compozitorul exploatează la maximum resursele sonore ale violei, tratată ca un personaj reprezentat de o leit-temă.

Recviemul, destinat aniversării Revoluţiei din 1830, este alcătuit din 10 secvenţe şi constituie una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Berlioz.

„*Romeo şi Julieta*”, inspirată de textul shakespearian omonim, este imaginată de către Berlioz sub forma unei drame muzicale – operă de concert sau simfonie dramatică. Partea simfonică a acestei lucrări cuprinde episoadele cele mai importante, cele 2 personaje apărând ca şi componente ale dramei instrumentale, fiind reprezentate timbral prin numeroase dialoguri ce dezvăluie pasiunea pentru sonorităţile delicate ale instrumentelor de suflat şi ale celor cu coarde.

Anul 1843 este acela al publicării marii sale lucrări teoretice, fundamentală pentru arta componistică romantică, şi anume *Tratatul de instrumentaţie*. În aceeaşi perioadă, paralel cu concertele simfonice susţinute şi dirijate la Paris, Berlioz a întreprins un mare turneu în Germania, prilej cu care s-a întâlnit cu Wagner şi Schumann. În această ambianţă, vechea sa pasiune pentru *Faust* s-a materializat în reluarea celor *8 scene din Faust*, proiectând o amplă *dramă vocal-simfonică* a cărei libret este alcătuit dintr-o combinaţie a versurilor lui Goethe şi versificării proprii. Concepută ca o operă de concert, *Damnaţiunea lui Faust* a cunoscut triumful încă de la prezentarea unui fragment al său (*Marşul lui Rakoczy*), cu prilejul unui turneu la Budapesta. Prima audiţie completă a fost în 1846, dar s-a soldat cu un eşec. Genul muzical dramatic desăvârşit de Berlioz prin această lucrare este o ipostază mai neobişnuită a muzicii cu program în care simfoniei propriu-zise îi sunt

alăturate personaje. Virtuozitatea orchestrației este relevată de o partitură ce cuprinde multe sonorități şi soluții de instrumentație folosite pentru prima dată de Berlioz spre a înfățişa personaje şi întâmplări.

În 1862 cunoaşte un succes mare la public opera comică *Beatrice şi Benedict,* comandată compozitorului de teatrul din Baden-Baden. Libretul aparține compozitorului şi reprezintă o versiune pentru teatrul liric a comediei shakespeariene *Much noise for nothing*. Cele 15 secvențe ale operei se desfăşoară în stilul unei opere comice, fiind în acelaşi timp un exercițiu rafinat al limbajului muzical. Charles Gounod o caracteriza astfel: „… un model desăvârşit a ceea ce liniştea şi calmul înserării pot trezi în suflet, făcând să vibreze reveria şi tandrețea… Este o operă nemuritoare, asemenea celor pe care cei mai mari maeştri le-au scris îmbinând suavitatea cu profunzimea.”.

Activitatea de publicist cuprinde peste 600 de foiletoane publicate între 1822-1863 în presa vremii (*Le Renovateur, Journal des Debats, L'Europe litteraire, Gazette musicale, Le Figaro* etc.). Acestora li se adaugă publicațiile postume ale *Memoriilor* şi *Scrisorilor intime,* care alcătuiesc un ansamblu de scrieri ce au o ținută poetică, stilistică şi un neobosit spirit combativ, caracteristic perioadei romantice. Toate scrierile lui Berlioz constituie un amplu roman autobiografic care, în afara prezentării întâmplărilor din viața proprie, schițează o frescă vastă a vieții sociale şi artistice din perioada în care a trăit.

Frederic Chopin (1810-1849)

Compozitor romantic polonez al secolului al XIX-lea, şi-a dedicat majoritatea lucrărilor pianului. Încă din timpul vieții a fost apreciat de către contemporanii săi (Robert Schumann etc.) ca fiind un artist cu calități excepționale. Majoritatea creațiilor sale pianistice au forme şi genuri muzicale mici ca dimensiune, acest lucru anunțând peste timp curentul impresionist. Spiritul său improvizatoric, propriu epocii în care a trăit, se regăseşte în majoritatea lucrărilor cu structură tripartită, înăuntrul tonalităților, tempoului, formulelor ritmice sau scriiturii, melodica eliberându-se de simetriile fixe, iar formele fiind foarte simple.

Asemenea lui Bach, cel care a compus *Clavecinul bine temperat* în care toate tonalitățile sunt prezente, Chopin a compus *24 de preludii* în tonalități majore şi relativele lor minore, lucrare de referință pentru cultura muzicală poloneză romantică. Tot domeniului miniaturii aparțin şi *mazurcile*, de această dată nefiind vorba de un ciclu unic, ci de compunerea acestui gen de piese mici de-a lungul întregii existențe componistice. Asupra lor, Liszt şi-a oprit privirea, remarcând că a descoperit acea „poezie ascunsă care există latent în temele originale ale mazurcilor poloneze”. *Muzica de salon* este reprezentată prin valsuri ce

capătă un aspect elegant, unele dintre ele având şi denumiri programatice (*Vals în La bemol major* op.69 – *Despărțirea*). În aceste piese este etalată întreaga virtuozitate a pianistului, echilibrul proporțiilor înnobilând aspectul de mondenitate al acestui dans. *Impromptuurile* şi *nocturnele* reprezintă categoria pieselor fanteziste care nu au un cadru fix al formei. Cele *4 impromptuuri* sunt legate printr-o concepție unitară asupra interferențelor dintre momentele de virtuozitate şi ideea lirică a melodiei, desfăşurate după inspirația improvizatorică. Aceeaşi tendință către improvizație apare şi în *Fantezia impromptu op.66*, publicată postum, în care melodia este echilibrată şi foarte simplă. *Nocturnele* preferă ordonarea improvizației după echilibrul cantabilității ideilor melodice. În domeniul pieselor de mai mare întindere scrise pentru pian, există 2 genuri apropiate acțiunii dramatice – *scherzourile* şi *baladele*. Baladele sunt ample povestiri epice cu caracter programatic prin inspirația lor după romanele lui Mickiewicz, muzica acestora fiind impetuoasă, apropiindu-se de preimpresionism.

Polonezele reprezintă, alături de mazurci, dar cu alte mijloace expresive, elementul specific național polonez. Tezaurului folcloric de la care s-a inspirat, Chopin îi dă noi valențe prin recrearea acestui dans la nivelul unui simbol. Dintre cele 15 poloneze, mai importante sunt cea în La bemol major op.53 *Eroica* şi poloneza op.40 în La major *Militara*. *Studiile pentru pian* reprezintă un capitol important în arta interpretativă instrumentală, ele depăşind stadiul de exercițiu pur tehnic. Primele *12 studii op.10* sunt dedicate lui Fr. Liszt, care le-a şi interpretat în premieră, *Studiul nr. 12* (subintitulat *Studiul revoluționar*) ne duce cu gândul la simfonizarea programatică a pianului, iar *cea de-a doua suită de studii op.25* aduce o înnoire a mijloacelor pianistice („Studiul pentru mâna stângă"). *Sonata* impresionează prin complexitatea părților, temele melancolice şi pregnanța melodiilor. Cele 2 *concerte pentru pian* compuse în anii tinereții ies în evidență prin amprenta personală a temelor, prin permanentul dialog între instrumentul solist şi orchestră şi prin orchestrația care a cunoscut numeroase schimbări.

Franz Liszt (1811-1886)

Este cea mai proeminentă personalitate romantică, înscriindu-se în galeria compozitorilor naționali maghiari. El a încurajat mişcarea de afirmare națională, sprijinind chiar şi de la Paris muzicienii unguri. A acordat o egală importanță creației şi carierei de pianist. A promovat muzica programatică, afirmând noi procedee de tehnică componistică din punct de vedere formal, atât al genurilor proprii romantismului, cât şi al inovațiilor în arta orchestrației.

Dintre cele peste 700 de opusuri amintim:

Muzică vocal-simfonică: oratorii (*Christus, Legenda Sfintei Elisabeta*), 3 misse, un recviem, 6 psalmi pentru solişti, cor şi orchestră, toate aceste lucrări având caracter religios.

Muzică vocală: lieduri pe versuri de Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Petofi, Arbany etc. publicate în 1883.

Muzică simfonică: poemele simfonice, construite după un program, la bază având o singură temă ce revine sub diferite forme, *Preludiile* (1854 – lucrarea porneşte de la textul meditaţiilor lui Lamartine; tema ce străbate poemul este cântată la unison şi constituie germenele tuturor motivelor muzicale ulterioare), *Orfeu* (inspirat din chipul personajului antic pictat pe vasele de la Louvru), *Tasso* (compus cu ocazia a 100 de ani de la naşterea lui Goethe), *Hungaria* (are drept program lupta pentru eliberarea poporului maghiar), *Mazeppa* (scris după un libret de H. Wolf) etc.

Muzică de concert: şi aici există un program, iar părţile tradiţionale ale concertului instrumental dispar. *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1 în Mi bemol major* are o notă eroică, *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în La major* este dedicat lui Hans Bronsard, *Concertul patetic pentru 2 piane şi orchestră* a fost prelucrat ulterior pentru un singur instrument şi orchestră.

Rapsodii: în număr de 20, reprezintă o adevărată arhivă de folclor prezentată într-un stil pianistic strălucit. Promovarea citatului folcloric maghiar (cu preponderenţă), dar şi român, spaniol, italian etc., precum şi a folclorului lăutăresc constituie unul dintre elementele esenţiale care au dus la crearea stilului naţional maghiar.

Creaţia pentru pian cuprinde 1200 de lucrări din care jumătate sunt transcripţii, parafraze pe baza unor procedee originale. *Studiul* este genul cultivat cel mai mult, în el se încadrează cele *12 studii de execuţie transcendentală, 6 studii de bravură după „Capriciile" lui Paganini, 3 studii de concert, Sonata în si minor* compusă în 1854, care ocupă şi ea un loc aparte (deoarece prima parte este construită pe principiul poemului simfonic, având o temă mare, urmată de o dezvoltare în care aceasta apare transfigurată) etc.

a. **Muzicologia şi critica muzicală**

Aşa după cum am arătat, numele lui Berlioz este strâns legat de prezenţa criticii muzicale în viaţa artistică pariziană. *Tratatul de orchestraţie* reprezintă o lucrare fundamentală pentru arta compoziţiei, acesteia adăugându-i-se o serie de alte lucrări cu caracter teoretic ce au apărut în acea perioadă. Numele cel mai important este acela al lui Francois-Joseph Fetis, iar lucrarea care l-a făcut celebru este *Tratatul complet de teorie şi practică a armoniei* (1844), în care autorul stabileşte 4 etape ale evoluţiei armoniei europene – *ordinea unitonică*,

ordinea transtonică, ordinea pluritonică şi *ordinea omnitonică* – schițând astfel teoretic drumul spre cromatismul wagnerian şi apoi spre atonalism. Fetis atrage atenția asupra valorilor tradiționale, fiind în acelaşi timp inițiatorul teoriei potrivit căreia „arta nu progresează, ci se transformă”, expusă în cele 5 volume ale *Istoriei generale a muzicii*. În ceea ce priveşte legătura artei cu publicul, el este inițiatorul analizei sociologice, prezentată în *Muzica la dispoziția lumii* (1848). *Biografia universală a muzicienilor* îl înscrie pe Fetis printre primii etnografi muzicali.

b. **Muzica de divertisment**

Ambianța romantică a culturii muzicale europene nu poate fi înțeleasă pe deplin fără a aminti de cultura muzicală austro-germană în care un rol important l-a avut aşa-numita muzică de divertisment pentru viața socială a secolului al XIX-lea. Acest tip de muzică iese de sub rigorile formaliste ale vieții de curte de până atunci.

Valsul, devenit un gen al ambianței societății timpului, s-a detaşat de celelalte genuri muzicale, constituind în sine un fel de barometru social al frământărilor din perioada respectivă. Afirmat încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în cadrul balurilor la care populația Vienei participa în număr destul de mare, genul (ce are un caracter popular) era interpretat de formații orchestrale, alcătuite de obicei din câțiva instrumentişti (vioară, lăută, fluier, tobă), atrăgând după sine promovarea unor dansuri numite generic *Deutsche Tantze*. Dintre acestea, *Landler*-ul şi varianta sa mai rapidă, *Haxenschlager*-ul, au constituit nucleul viitorului dans numit vals. Acesta a devenit treptat dominant, folosind o măsură ternară, iar termenul de *vals* a fost pentru prima dată semnalat într-o comedioară muzicală (operetă în devenire), „Una cosa rara”, aparținând lui V. Martin y Soler, pentru o melodie ce a cucerit rapid aprecierea marelui public. Terminologia derivă din latinescul *volvere* = rotire, mişcare rotitoare, utilizat încă înainte de a fi asociat cu vreun dans.

Primele valsuri aveau o formă foarte simplă, de 2 fraze cu câte 8 măsuri, ce se repetau. Foarte mulți compozitori ai timpului, deja uitați astăzi, au contribuit la structurarea şi afirmarea genului.

Johann Strauss – tatăl (1804-1849)

A fost dirijor, compozitor şi violonist. Primele concerte ale sale sunt prezentate în braseria „Sperl”. A întreprins cu orchestra pe care o conducea foarte multe turnee ce s-au bucurat de succes în Germania, Franța, Belgia, Olanda şi Anglia. Din 1835 devine directorul balurilor

Curții vieneze, funcție care îi va permite să creeze şi să interpreteze cât mai multe valsuri.

Creația sa cuprinde 150 de valsuri, 14 polci, 28 de galopuri, 35 de cadrile, marşuri şi piese ocazionale, majoritatea atribuite, din cauza celebrității, fiului său, a cărui activitate s-a desfăşurat după 1850. Dintre cele mai cunoscute valsuri ale sale amintim: *Die Taubchen*, *Donaulieder*, *Hughenoții*, *Radetzki Marsch*. Contemporanii săi i-au apreciat atât creația, cât şi activitatea de dirijor, astfel încât H. Berlioz, în „*Memorii*", îi aduce un omagiu cu prilejul concertelor pe care le-a susținut la Paris.

c. **Opera romantică franceză**

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, principala formă de manifestare a artei muzicale a fost legată de teatru, în special ceea ce s-a numit „grand opera", muzica de cameră sau cea simfonică fiind destul de rar prezentă. În sălile de operă domina aspectul virtuozității interpreților, alături de strălucirea bel cantoului. Aceasta este epoca în care s-au afirmat mari cântăreți ce au fascinat publicul prin arta lor, creând în acelaşi timp tradiția spectacolului concertant în sala de operă. În filele cronicilor muzicale ale timpului sunt consemnate o serie de nume ale unor astfel de artişti: Malibran, Theresine Stoltz, Lablache, Tamburini, Rubini, Levasseur etc.

La toate acestea s-a adăugat gustul pentru divertismentul coregrafic, devenit un element indispensabil pentru reuşita unui spectacol. Şi în acest caz, cronicile amintesc mai multe nume ale unor dansatoare, cea mai renumită fiind Maria Taglioni, cea căreia i se atribuie paternitatea efectului ridicării pe pointe.

Libretiştii epocii (Scribe, Saint-Georges, Planard) erau neîntrecuți în a găsi soluțiile ce se potriveau gustului monden, creând tot atâtea prilejuri pentru etalarea vocilor pe scenă într-un cadru fastuos al montării. Dintre cele 3 săli de operă ce funcționau în Parisul acelor epoci (Opera Mare, Teatrul Italian şi Favart – Opera comică), ultima dintre cele enumerate a fost cea care a cultivat o linie stilistică apropiată de tradiția națională franceză prin partiturile realizate de Aubert, Harold şi mai târziu Gounod. Tendința era una cosmopolită, prin subiectele italiene prezentate în manieră franțuzească, tendință de altfel prezentă şi în cazul italienilor, ce preluau subiecte germane (Rossini – *Wilhelm Tell* după Schiller), sau al germanilor, ce se pliau pe gustul francez, după ce fuseseră formați în Italia (Meyerbeer).

Primul deceniu al secolului al XIX-lea este reprezentat în cultura franceză de compozitorii perioadei Revoluției, prezenți pe afişe cu

creații mai vechi, influențate de către înnoirile aduse de Christoph Willibald Gluck (Etienne Mehul – *Joseph*, Francois Gossec – *Les pecheurs* şi *Toinon et Toinette*). Următoarea generație este reprezentată de Charles Catel cu *Semiramis* şi de Jean-Francois Lesueur, profesor al lui Berlioz şi al lui Gounod, autor al operelor *Paul et Virginie* şi *Ossian*, socotită a fi prima operă concepută într-un spirit mai nou, datorită ariilor denumite „romantice" şi fragmentelor simfonice. Toată această perioadă este socotită de către muzicologi drept germenele unei opere preromantice. Tot în această perioadă activează ca director al Conservatorului din Paris, începând cu anul 1821, timp de aproape 20 de ani, Luigi Cherubini, creator de muzică simfonică, instrumentală, vocală şi de operă. Printre lucrările sale scenice (30), cele mai cunoscute sunt *Iphigenia în Aulida*, *Medeea*, opera balet *Anacreon* etc. Apreciat de contemporani, compozitorul italian s-a considerat promotorul academismului în cadrul formării noilor generații de compozitori francezi la Conservatorul parizian. Cu opera *Medeea*, Cherubini readuce în actualitate drama lirică. Alt compozitor din acea perioadă care a adus specificul romantic în modul de a comunica stările emoționale a fost Gasparo Spontini (opera *Vestala*, după o scurtă nuvelă a lui Et. de Juovy, *Fernand Cortez*, prin care Spontini evoluează ca stil spre *grand opera*). Prezența italienilor în toată perioada romantică este o trăsătură caracteristică pentru viața muzicală pariziană a acelor timpuri. Alături de Spontini a activat şi Daniel Aubert, care este socotit a fi deschizătorul epocii operei mari (grand opera) franceze şi muzicianul care a fixat particularitățile stilistice ale virtuozității cântecului francez. Stilul său aminteşte de scriitura lui Lully, stabilind în acelaşi timp ambianța muzicii franceze de operă ce-şi va găsi finalizările stilistice tipic romantice în muzica lui Massenet, la sfârşitul secolului al XIX-lea (îmbinare de accesibilitate melodică foarte des superficială, cu un pronunțat aspect de sentimentalism burghez). Contemporan cu Aubert în pleiada compozitorilor francezi este Adolph Adam, creatorul baletului romantic *Giselle.*

Cu un profil național evident, la care s-a adăugat tradiția spectacolelor de bâlci cu un pronunțat spirit critic de sorginte socială, s-a născut, grație lui **Jacques Offenbach**, *opereta* franceză. Dintre cele mai cunoscute partituri lăsate de către Offenbach amintim *Frumoasa Elena*, *Viața pariziană*, precum şi opera romantică *Povestirile lui Hoffmann* (1881).

În perioada de mijloc a secolului al XIX-lea, **Giacomo Meyerbeer** a fost figura cea mai cunoscută, prin inventivitate, pusă în slujba obținerii succesului imediat. Bun comerciant al propriei muzici, a făcut aceeaşi greşeală ca şi alți artişti ai generației sale, aceea de a ceda

gustului mediocru al unui public superficial şi lipsit de cultură. Ceea ce este de remarcat la Meyerbeer este continua dorinţă de a cultiva o melodie de mare cantabilitate. În acest sens amintim de ultima sa operă, intitulată *Africana,* care conţine arii tipice pentru stilul franco-italian al compozitorului (aria lui Vasco da Gama).

Charles Gounod (1818-1893)

Continuă tradiţia operei mari, spectacol în care sentimentul şi maniera se împletesc într-o factură tipic franceză ca stil melodic, spectaculozitate şi sublinierea situaţiilor dramatice. Dintre cele 14 lucrări ale sale doar câteva au rămas în repertoriul liric, acestea constituind cel mai mare aport la spectacolul de operă franceză de la mijlocul secolului al XIX-lea. În afara lucrărilor de operă a mai scris muzică religioasă, muzică simfonică şi lucrări camerale. Gounod a atras atenţia prin muzica comediei *Doctor fără voie,* în care se regăsesc elemente ale stilului lui Lully. Operele sale cele mai cunoscute sunt *Faust, Mireille* şi *Romeo şi Julieta*, care se remarcă prin varietatea elementelor de inspiraţie melodică (valsul şi marea arie a Margaretei din *Faust*, cavatina lui Faust, 2 arii – Rondoul şi Serenada lui Mefisto), structura tradiţională a operei, cu numere închise cuprinse în 7 tablouri, fiecare dintre acestea păstrând culorile sonore menite să ilustreze acţiunea. Gounod a apărut în condiţiile unei dezorientări a teatrului liric francez, aflat sub diferite influenţe, stilul său aducând specificul francez.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Franţa, care, prin Hector Berlioz, continua să rămână în rândul ţărilor ce deţineau supremaţia în planul artei muzicale, a oferit foarte multe contribuţii la progresul general al gândirii muzicale. În domeniul operei, prin monumentalism şi procedee compoziţionale, anticipă drama wagneriană, iar simfonismul inconfundabil în epocă şi în acelaşi timp modern oferă rezolvarea contradicţiilor romantice. Perioada pe care o tratăm cunoaşte schimbări esenţiale în mentalitatea teatrelor muzicale. În 1873 ia fiinţă, din iniţiativa Societăţii Naţionale de Muzică (SNM), orchestra simfonică *Concertele Naţionale*, dirijată de Ed. Colonne, care devine celebră de-a lungul deceniilor, făcând cunoscute publicului numeroase capodopere ale muzicii simfonice.

Opera Comique, după 1872, înscrie în repertoriul său lucrări aparţinând unor compozitori tineri, membri ai S.N.M., aceştia fiind Georges Bizet, Camille Saint-Saens, Jules Massenet şi Leo Delibes. Singura care rămâne fidelă repertoriului tradiţional şi învechit din punct de vedere al concepţiei de realizare şi al abordării muzicale rămâne Opera.

Georges Bizet (1838-1875)

Este unul dintre reprezentanţii tinerei generaţii de compozitori, care, alături de alte genuri muzicale precum miniatura vocală şi instrumentală, genul vocal-simfonic şi orchestral, a compus şi operă. Cele mai importante opere ale sale sunt: *Pescuitorii de perle* (1863), *Arleziana* (1872) – opera ce îmbină cântecele populare din sudul Franţei cu genurile muzicii orăşeneşti, şi *Carmen* (1875) – compusă pe libretul lui Meilbac şi Halevy, după o nuvelă a lui Prosper Merimée; opera urmăreşte destinul unor oameni simpli din Spania secolului al XIX-lea, pe scenă desfăşurându-se o dramă pasională pe fondul luptei împotriva nedreptăţilor sociale şi naţionale; opera este socotită ca fiind cea mai reuşită dramă muzicală a perioadei de sfârşit a secolului al XIX-lea prin realismul său; tiparul arhitectonic muzical este bazat pe uvertură, arii, ansambluri, coruri, îmbinând melodia şi ritmurile specific spaniole, precum şi muzica gitannilor spanioli.

Jules Massenet (1842-1912)

Propune un nou model fundamental de operă, melodrama. Opera *Manon* (1884) este constituită din 5 acte şi 6 tablouri pe un libret de H. Meihlau şi Ph. Gille, după drama *Manon Lescaut* aparţinând abatelui Prevost. Se constituie ca o dramă romantică ce înfăţişează Parisul sfârşitului de secol XIX. Clasică prin păstrarea purităţii melodice, a scenelor delimitate precis, modernă prin limbaj, prin dimensiunea melodică şi acurateţea timbrală, opera *Manon* reprezintă una dintre cele mai frumoase pagini ale creaţiei franceze.

Camille Saint-Saens (1835-1921)

Este compozitorul în a cărui viziune opera de tipul „grand” atinge culmile cele mai înalte în planul montării, fastului şi expresiei. Stilul oratorial vocal-simfonic se potriveşte foarte bine cu subiectele alese, de preferinţă biblice, istorice şi antice, amintind de Gluck. Expresia este amplificată de melodismul vocal desprins din *bel canto*, într-o desfăşurare amplă, sesizabilă atât în cântatul solo, cât şi în marile ansambluri. Acest melodism este impregnat cu elemente exotice şi orientale, preluate de compozitor din Egipt, Insulele Canare, Alger şi Indochina, unde a poposit. *Samson şi Dalila* (1868) a fost prezentată la Weimar de către Liszt, fiind admisă la Opera din Paris în 1892. Este concepută ca o operă în 3 acte pe libretul lui F. Lemaire, inspirată dintr-o legendă biblică. Pe scenă sunt aduse personaje ce trăiesc drame puternice, fapt ce l-a plasat pe compozitor în galeria celor mai de seamă compozitori din acea perioadă. Muzica operei este vocal-simfonică (iniţial a fost gândită ca un oratoriu dramatic), având o mare forţă de expresie dată de desfăşurarea amplă şi

continuă a melodiei, care primeşte multe intonaţii şi formule orientale, precum şi construcţii armonice pe vechi moduri medievale.

Opereta şi baletul. Constituie în această perioadă genurile cele mai gustate de către public. Baletul a devenit spectacol în sine, punând în scenă o serie de idei ce au născut librete noi. Reprezentantul cel mai de seamă este **Leo Delibes (1836-1891),** al cărui balet, *Coppelia*, aduce în scenă umorul popular susţinut pe o multitudine de dansuri ce alcătuiesc o partitură muzicală sub forma unei suite.

Simfonia, concertul, poemul simfonic, suita şi rapsodia sunt genuri spre care compozitorul s-a simţit atras, la fel ca şi de operă. În acest context, amintim cele 5 simfonii, dintre ele detaşându-se *Simfonia cu pian şi orgă,* o grandioasă contribuţie la desăvârşirea tipologică a simfoniei romantice. Culmea în domeniul simfonismului este atinsă însă de *Simfonia a III-a în do minor,* ce reprezintă un moment important în gândirea simfonică de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Tema de bază a acesteia este secvenţa gregoriană *Dies Irae*. În domeniul concertant, pianist desăvârşit cu o virtuozitate legendară, Saint-Saens ne-a lăsat 5 concerte pentru pian şi orchestră, ce urmăresc perfecţionarea formei. Pentru vioară şi orchestră a compus 3 concerte, cel mai apreciat fiind *Concertul nr. 3 op.61 în si minor* (1880), dedicat lui Pablo Sarasate. Poemul simfonic ocupă, de asemenea, un loc important în creaţia compozitorului, cel mai cunoscut fiind *Dans macabru* (1874), realizat după o poezie de H. Cazalis. Sunt folosite numeroase efecte onomatopeice pe cele 12 sunete ale harpei, apare din nou folosirea secvenţei gregoriene *Dies Irae*, de această dată în sens parodic.

Creaţia lui Saint-Saens valorifică din plin resursele muzicii naţionale, răspunzând astfel cerinţelor formulate de Societatea Naţională Franceză.

d. **Opera romantică italiană**

Începutul secolului al XIX-lea nu aduce elemente noi în muzica italiană de operă, care domina Europa de aproape două veacuri. Opera bufă şi opera seria nu mai prezentau interes pentru publicul din marile centre culturale. Perioada de sfârşit a operei clasice în Italia este reprezentată de Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, compozitori care au lăsat câte o singură lucrare, ce reprezintă gloria trecută a operei. Cel care a asimilat toate încercările predecesorilor, deschizând în acelaşi timp drumul pentru trecerea de la clasicism la opera romantică italiană, a fost Gioacchino Rossini.

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Debutează cu opera comică *Poliţa căsătoriei*, urmată de o încercare în genul *operei seria – Demetrio e Polibio*. Prima lucrare ce

a cunoscut succesul este *Tancredi* şi acest lucru s-a datorat importanţei pe care compozitorul a dat-o ansamblurilor, apoi stilului concis al recitativelor, notate pentru a fi respectate fidel; de asemenea, linia melodică este mai suplă, cultivând cantabilitatea, fapt ce a asigurat adeziunea publicului. Cu opera *Italianca în Alger*, Rossini aduce o reformă în ceea ce priveşte arta cântului de operă, care capătă un contur precis, pasajele cu ornamente fiind notate cu stricteţe, îndepărtându-se în acest fel posibilitatea abuzivă de a demonstra virtuozitatea. Prin scriitura liniei melodice de mare dificultate vocală, compozitorul a impus în opera italiană tipologia sopranei dramatice şi de coloratură.

Momentul cel mai important în istoria operei romantice îl reprezintă succesul răsunător obţinut de opera *Bărbierul din Sevilla*, prezentată în 1816. Libretul interpretează într-o manieră contemporană comedia lui Beaumarchais, creând tipul operei bufe romantice perfecte, dar şi „catalogul" tipurilor principale de melodii italiene: *romanţa, serenada, aria de bravură* inspirată din canzonetele napolitane (exemplu, *Cavatina lui Figaro*), toate acestea preluând spiritualitatea cântecului tradiţional italienesc, fiind puse în slujba conturării personajelor. Un alt element introdus de către Rossini este *aria de coloratură dramatică* (exemplu, *Aria Rosinei*), alcătuită din melodii ce exprimă stările şi psihologia personajelor prin numeroase motive muzicale alăturate în mod armonios. *Aria de caracter* (exemplu, *Aria calomniei lui Don Basilio*) reia maniera cântului operelor bufe napolitane, imaginând creşteri expresive intense, pornind de la urmărirea unei idei unitare pe care o descrie muzical. O altă particularitate impusă de Rossini în domeniul muzicii de operă este cultivarea crescendo-ului drept mijloc de tensionare a acţiunii. Mai puţin obişnuit pentru publicul din timpul său este modul în care concepe participarea orchestrei, nu numai ca element de acompaniament, ci şi ca unul de sine stătător. Acest lucru este vizibil nu numai în uvertura operei *Bărbierul din Sevilla*, dar şi în intermezzo „temporale" în care prin soluţiile de structură simfonică foarte interesante, prin utilizarea întregii game de efecte a culminaţiilor motivice, reuşeşte să redea desfăşurarea unei furtuni.

Opera *Semiramida* este considerată a fi una dintre primele lucrări ce anunţă stilul de „grand opera". Bel canto-ul ajunge în această partitură la forma definitivă; de asemenea, efectele scriiturii de coloratură, dramatizarea lor tinde spre o nouă tehnică a cântului, devenind punctul de pornire pentru urmaşii lui Rossini. Opera *Wilhelm Tell*, inspirată după tragedia lui Schiller, l-a impus pe Rossini la Paris. Asemenea *Semiramidei*, şi *Wilhelm Tell* este construită în stilul *grand opera*. Rossini s-a evidenţiat prin contribuţiile aduse la „romantizarea" operei seria, îmbogăţindu-i componentele, fără a o modifica structural. De ase-

menea, în genul operei bufe a impus o adevărată „revoluție" a limbajului teatral în sensul autenticității şi vivacității acțiunii dramatice muzicale.

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Continuă pleiada compozitorilor italieni al căror destin este legat de creație. A cultivat ca element primordial melodia, părăsind ornamentația excesivă de tip rossinian, adoptând cântecul popular italian. Acest lucru explică în mare parte simplitatea şi cantabilitatea ariilor sale, libertatea cursivității ritmice, mai puțin dominată de periodicitatea silabică a textului. Faima sa este adusă de 2 melodrame ce apar ca exemple tipice ale transformării operei seria în spectacol romantic; este vorba de *Lucrezia Borgia* şi, în special, *Lucia di Lammermoor*. Ambele opere au subiecte din literatura contemporană compozitorului. Obiectivul libretelor este acela specific melodramei romantice italiene, adică prezentarea unor situații teatrale care îngăduie exprimarea unor pasiuni şi sentimente puternice prin intermediul melodicii şi al expresiei vocale spectaculoase. În domeniul operei bufe, Donizetti compune opera *Fiica regimentului,* care reprezintă o versiune spirituală a operelor bufe italiene cărora le adaugă farmecul spontan specific cantabilității franceze. Ultima sa partitură este opera *Don Pasquale,* ce reprezintă punctul culminant al romantismului european în domeniul operei. Subiectul este apropiat de cel al *Bărbierului din Sevilla*, opera fiind construită în stilul celei comice şi impresionând prin originalitatea soluțiilor muzicale. În acest context se înscrie finețea detaliului psihologic al personajelor, zugrăvite prin imagini muzicale de o plasticitate extraordinară.

Vincenzo Bellini (1801-1835)

A fost un muzician tipic romantic, rămânând legendar pentru frumusețea şi sensibilitatea sa – „Dolce come un angelo e giovane come l'aurora" (caracterizarea aparține cântăreței Giufetta Turina). Operele sale s-au impus printr-un stil personal pregnant ce îmbină poezia cu muzica. Dominația melodiei vocale reprezintă din acest punct de vedere elementul caracteristic. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt *Somnambula*, *Puritani* şi *Norma*. Bellini este primul compozitor care anunță romantismul național, ce va ieşi în evidență odată cu opera lui Verdi. Din acest punct de vedere, finalul actului I al operei *Norma*, ce cuprinde corul druizilor, supranumit de parizieni *Marseilleza italienilor,* şi mai ales finalul actului II al operei *Puritani* (duetul Giorgio-Riccardo cu celebra melodie *Suoni la tromba*) sunt exemplele cele mai elocvente.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Italia păşeşte în a doua jumătate a secolului XIX cu un singur compozitor important: Giuseppe Verdi. Aşa cum aminteam mai înainte, în multe dintre operele predecesorilor săi apar unele accente patriotice, expresie a sentimentelor şi dorinței de libertate şi unitate națională ale italienilor din acea perioadă. Chiar dacă nu au fost înscrise în mişcarea italiană *Risorgimento* (Redeşteptarea), ele exprimă simpatia compozitorilor față de cauza comună a tuturor italienilor aflați sub imperiul Austro-Ungar, solidaritatea cu lupta lor de eliberare şi unificare a Italiei. Acest moment, ce reprezintă maturizarea națională (declanşată şi de valul revoluționar de la 1848), găseşte teatrul muzical italian străbătut de avântul patriotic şi de redeşteptare națională, în care îşi face intrarea pe scena muzicii din peninsulă G. Verdi, cel care a devenit „cântărețul" Italiei, „muzicianul cu cască" (după cum l-a numit Rossini) şi „L'Italienissimo" (cel mai italian dintre italieni).

Nepropunându-şi să reformeze opera, nici să desființeze genuri muzicale existente de secole pe care să le declare perimate, Verdi s-a apropiat de operă, dându-i cea mai echilibrată formă şi putere expresivă. În acest context, compozitorul afirma: „Dacă germanii, plecând de la Bach, ajung la Wagner, ei procedează ca nişte germani adevărați. Dar noi, urmaşii lui Palestrina, imitându-l pe Wagner, facem o crimă față de muzică, creăm o muzică inutilă şi chiar dăunătoare." Acestui crez Verdi i-a rămas fidel toată viața, creația sa aducând specificul național pe scenă, iar opera a fost gândită ca mijloc de comunicare cu semenii săi, cărora le-a prezentat năzuințele şi idealurile naționale. „Verdi nu avea decât 3 pasiuni. Ele atinseseră însă o forță imensă: dragostea pentru artă, sentimentul național şi prietenia" (L. Escudier, *Mes souvenirs,* Paris, 1863).

Creația sa cuprinde muzică de operă, lucrări pentru voce şi orchestră şi lucrări pentru voce şi pian.

Opere (cele mai importante): *Oberto* (1839 – constituie prima sa operă, cu un succes suficient pentru a-i aduce şi alte comenzi), *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* (1842 – a repurtat un succes triumfal datorat unui limbaj apropiat de arta populară şi utilizării corurilor ce simbolizează poporul, precum şi din cauza subiectului în sine, care prezintă tente patriotice), *Lombarzii* (1843 – inspirată de un subiect istoric), *Ernani* (1844 – după V. Hugo, operă care i-a dat posibilitatea să-şi afirme ingeniozitatea dramatică, realizată cu ajutorul unor scheme muzicale, tributară în continuare suveranității vocii), *Ioana d'Arc* (1845), *Macbeth* (1847 – pe un libret de F. Piave), *Luisa Miller* (1849 – după Fr. Schiller), *Rigoletto* (1850 – pe un libret tot de F. Piave), *Trubadurul* (1853 – libret de S. Cammarano), *Traviata* (1853 – libret aparținând lui F. Piave, inspirat de *Dama cu Camelii* a lui Al. Dumas fiul), *Vecerniile*

siciliene (scrise în 1855 pentru Opera din Paris), *Bal mascat* (1859), *Forța destinului* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Othello* (1887) şi *Falstaff* (1893).

Lucrări pentru voce şi orchestră: *Nebunia lui Saul* (pe versurile lui V. Alfieri – 1831), *Cantata* pentru căsătoria lui R. Borrmeo (1834), *Imnul naţuinilor* (cantată pentru sopran, cor şi orchestră – 1862), *Requiemul* pentru solişti, cor şi orchestră" (1874), *Ave Maria* (pe text de Dante, pentru sopran şi orchestră de coarde – 1880).

Lucrări pentru voce şi diferite instrumente: *6 romanţe* pentru voce şi pian (1838), *Exilatul* (baladă pentru bas şi pian – 1839), *Seducţia* (baladă pentru bas şi pian – 1839), *Nocturna* (pentru sopran, tenor, bas şi flaut obligat).

Lucrări corale: *Sună trompeta* (pentru cor şi orchestră – 1848), *Tatăl nostru* (pentru cor mixt pe un text de Dante – 1880).

Spre deosebire de Wagner, care creează un nou tip de operă, Verdi rămâne consecvent operei de tip *seria* la început, apoi *grand opera*, ajungând la o sinteză între acestea două pe fondul cărora se grefează elementele noi. Sursa de inspiraţie pentru operele sale este viaţa oamenilor, cu aspiraţiile, bucuriile şi dramele lor, subiectele fiind preluate din istorie sau din literatură. Mijlocul principal de expresie este melodia, care are un stil propriu naţional italian, construită în maniera înaintaşilor săi. Cantabilitatea, simplitatea, pregnanţa, la care se adaugă modernitatea conţinutului, au făcut ca melodiile din operele lui Verdi să capete o mare popularitate pe întreg mapamondul. Structurile melodice folosite de compozitor au de cele mai multe ori rădăcina în cântecul popular. Această melodie evoluează de la tipul *arioso* la *recitativul dramatic* îmbogăţit cu cromatisme, care colorează armonia, fără însă a ajunge vreodată la limitele tonalităţii.

Deşi pare un tradiţionalist, în armonie Verdi este inovator, incluzând numeroase momente modale, desprinse fie din fondul muzicii bisericeşti, fie din structura melosului popular.

Opera italiană după Verdi. Afirmaţi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, câţiva compozitori formaţi în umbra lui Verdi, prin orientarea tematică, stilul şi modalităţile de expresie, au adus contribuţii la procesul de continuitate, precum şi la supremaţia muzicii italiene în Europa.

În acest sens amintim activitatea componistică a lui **Amilcare Ponchielli (1834-1886),** din a cărui creaţie s-a remarcat opera *Gioconda* (dramă lirică în 4 acte pe libret de Arrigo Boito, după tragedia *Angelo, tiranul Padovei* de V. Hugo). Este o operă în care elementele naturaliste creează melodii apropiate de configuraţia wagneriană), şi **Arrito Boito (1842-1918),** compozitor şi poet care a marcat începutul înnoirilor ce vor fi realizate în deceniile următoare. Muzica sa este mult mai aproape

de stilul wagnerian, iar opera *Mefistofel* (1867), pe un libret propriu după *Faust* al lui Goethe, impresionează prin viziunea modernă asupra personajelor, dramaturgiei şi prin destructurarea spectacolului.

4. **Romantismul muzical târziu (a doua jumătate a secolului al XIX-lea)**

Ultima etapă a romantismului, ca orice sfârşit, implică germenii unei noi etape, pregătind tendinţele moderne ale muzicii secolului al XX-lea.

Unul dintre novatorii romantici este Richard Wagner, prin creaţia sa de operă, în care aduce ideea spectacolului total, în care „sparge" graniţele tonalităţii prin multitudinea cromatismelor, creând melodia infinită şi armonia perpetuum modulantă. Tot el este iniţiatorul marilor descătuşări simfonice, al amplificării sonorităţilor aparatului orchestral şi al folosirii pe scară largă a unor instrumente până atunci mai puţin utilizate (suflători – alămuri, percuţie).

Sonorităţile ample, copleşitoare, grandioase, foarte dense ca scriitură şi profunde în substanţa muzicală sunt preluate de Johannes Brahms, de Gustav Mahler, de Anton Bruckner, de Richard Strauss, aceştia din urmă prelungindu-şi activitatea creatoare şi în secolul al XX-lea.

Formele monumentale simfonice, în special la Brahms, tind spre o perfecţiune şi un echilibru specifice clasicismului, deşi esenţa lor muzicală este romantică. Poate că în tendinţele lui se află germenii viitorului curent al secolului următor, neoclasicismul, deşi la Brahms ele se manifestau ca reacţie la exagerările romantice, iar în secolul XX s-au manifestat ca reacţie la unele curente moderniste ce ajunseseră la disoluţia elementelor muzicale (tonalitate, ritmică, forme, timbraj etc.).

Pentru acest sfârşit de etapă romantică, genul operei proliferat de Wagner şi cel simfonic al compozitorilor postromantici sau romantici târzii sunt cele mai edificatoare.

a. **Opera romantică germană**

Richard Wagner (1813-1883)

Caracterizat de către George Enescu ca fiind „… cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care, vorbind mereu despre zei, se adresează totuşi oamenilor şi laturii celei mai intime a fiecăruia dintre noi", a fost una dintre figurile proeminente ale vieţii muzicale germane şi austriece din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În faţa complexităţii personalităţii sale polivalente (poet, filosof şi muzician), creaţia multor contemporani de-ai săi a rămas palidă, uriaşele sale realizări plasându-l pe Wagner în rândul titanilor culturii universale. Prin creaţia sa, Wagner

aşază cultura muzicală germană pe culmile cele mai înalte ale romantismului, conferindu-i în acelaşi timp paternitatea multor înnoiri aduse tratării elementelor de limbaj muzical. Opera sa teoretică şi muzicală, profund novatoare, a stârnit vii reacţii în lumea muzicală de atunci, aducându-i atât adepţi, cât şi adversari. Paginile dedicate activităţii wagneriene sunt numeroase, însumate în mii de volume, printre primii săi biografi numărându-se Franz Liszt, H.S. Chamberlain, Fr. Nietzsche, Vincent d'Indy, Emanuel Ciomac etc. Creaţia sa a constituit în acelaşi timp un minunat izvor de inspiraţie pentru „muzica viitorului", deoarece „este şi va rămâne pentru multe alte decenii şi secole unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălţate spre gloria neclintită a muzicii" (Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant).*

Născut în 1813 la Leipzig, îşi manifestă vocaţia către arte de timpuriu. Începe să studieze serios la Dresda la vârsta de 9 ani, iar la 13 ani traduce primele cânturi din *Odiseea* şi apoi din Shakespeare, elemente care-l vor influenţa mai târziu. Pentru formarea sa muzicală, o foarte mare influenţă au avut-o Beethoven şi Weber, precum şi stilul operei italiene şi franceze. În egală măsură, a fost influenţat de tragedia greacă şi de cultura clasică. Sub influenţa mitologiei antice, Wagner a fost atras şi de cea a celţilor şi a popoarelor germanice. Eroul acestor mituri era considerat de compozitor ca fiind „un om de acţiune, liber în raport cu condiţiile istorice existente, în el concentrându-se însăşi esenţa năzuinţelor eroice şi a setei de libertate proprie omului, exprimată într-o formă generalizată." Personajele sale reliefează atitudini, idei, sentimente pe care compozitorul le va schiţa muzical într-o formă desăvârşită. 1833 este anul în care scrie prima operă, inspirată dintr-un basm al lui C. Gozzi, pentru ca a doua operă să fie preluată după Shakespeare (*Măsură pentru măsură*), opera numindu-se *Dragostea interzisă,* în care demască făţărnicia păturilor conducătoare, dornice să se impună. În 1834 este numit dirijor al Operei din Magdeburg, pentru ca în 1839 să părăsească Germania în favoarea Parisului. 1842 este anul în care se întoarce la Dresda, oraş în care a obţinut un mare succes cu opera *Rienzi,* iar peste un an, cu *Vasul fantomă*. După 1848 se stabileşte la Zürich, unde va rămâne până în 1859, perioadă plină de greutăţi în viaţa compozitorului, dar şi eficientă din punct de vedere intelectual, în sensul că acum a elaborat concepţiile sale estetice despre artă, publicându-le sub titlurile *Arta şi revoluţia* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), *Opera şi drama* (1851). În 1852 a terminat poemele din tetralogia sa, *Inelul Nibelungilor*, care cuprinde *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried* şi *Amurgul zeilor*. După opera *Lohengrin*, terminată

în 1849, în 1854 începe lucrul la *Tristan şi Isolda*, operă ce marchează conştientizarea geniului său creator. În 1856 se apucă să schiţeze *Învingătorii*, apoi, după un an, *Parsifal* şi, de asemenea, susţine o mulţime de turnee împreună cu Liszt. În 1859, vindecat de dragostea faţă de Mathilde Wesendonck, pentru care scrisese *5 lieduri pentru soprană şi pian,* pleacă la Paris pentru a pregăti publicul în vederea reprezentării operei *Tannhauser* prin concerte care s-au bucurat de un succes real. În 1867 termină de compus *Maeştrii cântăreţi*, prezentată după un an la München. Între 1869-1870 au loc premierele müncheneze ale *Aurului Rinului* şi *Walkyriei*, ordonate de Ludovic al II-lea. În 1874, *Amurgul zeilor*, ultima parte din *Inelul Nibelungilor,* este terminată, iar în 1876, acestei tetralogii i se dedică primul festival de la Bayreuth. Anul 1882 aduce cu sine premiera în acelaşi oraş a operei *Parsifal*. Moare în 1883 la Veneţia.

Caracteristicile operei sale sunt legate de: crearea melodiei infinite; crearea leit-motivului; crearea unei armonii bazate pe modulaţii complicate; un stil rafinat şi colorat orchestral; contopirea recitativului cu aria; orchestra îşi măreşte numărul de instrumente prin introducerea în special a instrumentelor de suflat din alamă (familia tubelor); monologul este principalul mod de redare muzicală *(Lohengrin*); gruparea leit-motivelor după forţele care se află în conflict *(Lohengrin);* renunţarea la uvertură şi înlocuirea ei cu un preludiu (*Lohengrin*), conceput ca o sinteză a dramei, primind în acelaşi timp funcţii dramaturgice speciale prin concentrarea acţiunii şi prezentarea detaşată a celor mai importante teme „personaje" ale acţiunii; sursele de inspiraţie sunt din vechile legende scandinave şi germanice (tetralogia), din evul mediu germanic (*Tristan şi Isolda*, *Maeştrii cântăreţi*, *Vasul fantomă*, *Tannhauser*); conferirea unei noi dimensiuni corului şi rolului acestuia în drama muzicală; structura arhitectonică a operelor adoptă forma tripartită, cele 3 acte ale dramelor sale oferind cadrul cel mai echilibrat al desfăşurării acţiunii.

Creaţia instrumentală, simfonică şi vocală cuprinde *Sonata pentru pian* şi *Cvartetul de coarde*, compuse în 1828, *Uvertura în Si bemol major pentru orchestră cu lovituri de timpan*, executată public la Leipzig în 1830, *Sonata pentru pian nr.1 în Si bemol major, Poloneza în Re major pentru pian la patru mâini, Fantezia pentru pian în fa diez minor* şi *Sonata pentru pian nr.2 în La major*, toate compuse în 1831. Amintim şi *Simfonia I în Do major* (1832), *Uvertura Polonia* (1832), *7 cântece după „Faust" de Goethe* (1832) etc.

Lucrările teoretice cele mai importante sunt: *Despre critica muzicală* (1852), *Muzica viitorului* (1860), *Despre dirijat* (1869), *Despre*

menirea operei (1871), *Despre inconsecvențele termenului de Dramă muzicală* (1872), *Despre folosirea muzicii în dramă* (1879) etc.

b. **Simfonismul francez în perioada romantismului târziu**

Cesar Franck (1822-1890)

În jurul acestui compozitor se formează o adevărată şcoală de muzică bazată pe idei estetice noi, ce prefigurează secolul XX. Creația sa este străbătută de principiul ciclic şi de contrastul simfonic. Lucrările sale sunt pentru pian, muzică de cameră, vioară şi pian, orgă, vocal-simfonice şi simfonice. *Simfonia în re minor* se înrudeşte tematic cu simfoniile beethoveniene prin însuşi motivul inițial. Se mai observă o sinteză între stilul polifonic şi cel armonic, de asemenea, între formele clasice şi cele ciclice, romantice, melodia fiind principalul purtător al expresiei. Ritmul este organizat în formule pregnante, iar armonia o prefigurează pe cea a secolului XX.

Camille Saint-Saens (1835-1921)

În afară de Cesar Franck, Camille Saint-Saens a fost un adevărat „şef de şcoală" prin activitatea sa de organizator şi creator de concerte şi muzică simfonică.

c. **Simfonismul german în perioada romantismului târziu**

Johannes Brahms (1833-1897)

Socotit de către muzicologi ca făcând parte din curentul postromantic, al doilea copil al unui muzician stabilit în Hamburg, J. Brahms cunoaşte ambianța muzicală de la o vârstă fragedă, la 8 ani fiind încredințat spre a învăța vioara profesorului Ed. Marxsen din Altona, muzician rafinat, format în spiritul tradiției lui Bach, Mozart şi Beethoven. Brahms studiază tehnica contrapunctului, armonia şi arta pianului, ajungând să realizeze de timpuriu transcripții la prima vedere din „Clavecinul bine temperat". În acelaşi timp, este atras de filozofie, arte plastice şi literatură, de romanul cavaleresc şi de poezia clasică şi romantică germană, preferându-i pe Schiller, Herder, Novalis, Goethe, Byron etc. De timpuriu se manifestă ca pianist, întreprinzând şi câteva turnee în jurul Hamburgului în 1851, pentru ca în 1853 să meargă în zona nord-germană, apoi la Göttingen şi Weimar, unde l-a cunoscut pe Liszt, turneu ce l-a consacrat ca interpret şi compozitor. Din această perioadă datează şi primele sale lucrări, dintre care amintim *Sonatele pentru pian în Do major* şi *în fa diez minor* şi *Scherzo-ul pentru pian în mi bemol minor*. Brahms este atras de muzica lui Bach, Mozart şi Beethoven, pe care o studiază şi o interpretează într-o manieră personală, urmărind „să traducă intențiile compozitorului într-un mod convingător, să înțeleagă elanul geniului beethovenian şi să-i redea splendoarea" (ziarul

„Signale”, Leipzig, ianuarie 1856). În toamna anului 1857 este numit muzicianul Curții din Detmold, manifestând o atracție deosebită pentru muzica de cameră. Aici compune o *Sonată pentru 2 piane în re minor*, care ulterior se transformă în *Concertul pentru pian şi orchestră nr.1 în re minor*. După 2 ani creează *Sextetul de coarde în Si bemol major* şi *Cvartetele pentru pian* op. 25, 26, lucrări în care abordează tehnici noi de compoziție. În septembrie 1862 soseşte la Viena, oraş care va deveni o a doua casă pentru el. Aici va conduce Asociația *Singakademie* (Academia corală), fiind numit ulterior director muzical al societății de concerte *Gesellschaft der Musik Freunde* (1872-1875), prilej cu care va lupta împotriva blazării, imprimând un nou spirit în viața muzicală. Tot aici se va consuma şi cea mai mare parte a vieții sale creatoare. Structura multinațională a muzicii ce răsuna prin Viena acelui timp l-a influențat pe Brahms, care cunoaşte în acest fel cântecul popular, cel orăşenesc şi cel lăutăresc, ale căror intonații le-a folosit în creațiile sale. Moare în 1897 la Viena, fiind înmormântat alături de Beethoven şi de Schubert în Cimitirul central din Viena.

Creația sa cuprinde 121 de opusuri la care se adaugă un mare număr de lucrări fără număr de opus. Formele şi genurile muzicale abordate sunt moştenite de la Bach şi Beethoven, compozitorul rămânând departe de poemul simfonic şi de opera de tip romantic, fiind fidel tradiției „muzicii pure” şi promovând muzica pentru pian, cea de cameră, liedul, muzica orchestrală şi vocal-simfonică, fără a se opri mai mult asupra unui gen muzical. Creația sa poate fi ordonată în:

– **creație vocală**: lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice, la baza loc stând versurile poeților germani culți, dar şi ale celor anonimi. În cadrul acestui tip de creație, compozitorul realizează cu ajutorul unui limbaj armonic propriu contraste, creând o permanentă tensiune;

– **creație instrumentală**: 3 sonate pentru pian, apreciate de Schumann ca fiind „simfonii deghizate din cauza tratării lor armonice în manieră proprie”, 3 sonate pentru vioară şi pian, sonate pentru violoncel şi pian, sonate pentru clarinet şi pian. Muzica de cameră cuprinde triouri, cvartete, cvintete în care compozitorul îşi dovedeşte măiestria tratării armonice, ce îmbină elementele clasice cu cele romantice;

– **creație orchestral-simfonică**: 4 simfonii, fiecare având o fizionomie proprie: *Simfonia I în do minor* are un caracter monumental, *Simfonia a II-a în Re major*, denumită şi *Simfonia vieneză*, *Simfonia a III-a în Fa major* are o structură dramatică proprie, *Simfonia a IV-a în mi minor* are o structură complexă. De asemenea, a scris şi două uverturi: prima – *Academica*, compusă pentru Universitatea din Breslau, are 10 teme dintre care ultima cuprinde imnul *Gaudeamus Igitur*, iar a doua – *Tragica*, inspirată după *Faust* de Goethe; 4 concerte instrumentale –

2 pentru pian şi orchestră, unul pentru vioară şi orchestră şi unul pentru vioară, violoncel şi orchestră, acesta din urmă fiind dedicat prietenului său, J. Joachim;

– **creație vocal-simfonică**: un *Recviem german* pentru soprană, bariton, cor şi orchestră op.45, compus pe parcursul a 10 ani, ideea compunerii lui fiind declanşată de moartea lui Robert Schumann şi a mamei sale, Ch. Brahms. Lucrarea nu a fost destinată cultului catolic, pentru că este folosită limba germană, şi nu cea latină. A mai scris şi Cantata *Rinaldo* pentru tenor, cor bărbătesc şi orchestră op.50 pe un text de Goethe; la fel şi *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc şi orchestră* op.53, *Cântecul destinului* pentru cor şi orchestră op.54 etc.

Particularitățile stilistice ale creației sale sunt exprimate prin atitudinea compozitorului față de obiectivele „noii şcoli germane”, ce condamna ideea programatică, renunțarea la tradiție, la simfonism, protestul față de nerealizarea formei muzicale, considerată drept cadru într-o „proprietate inalienabilă”, neacceptarea tematismului şi a esteticii romantice, deşi atitudinea şi sensibilitatea lui au fost pur romantice. De aceea, creația brahmsiană are o tentă rațională, lucidă, o formă echilibrată ce ne duce cu gândul spre clasicism. Melodia constituie elementul esențial în creațiile sale, tratarea fiind clasică, într-o mare varietate de procedee polifonice, armonice şi variaționale. În ceea ce priveşte forma muzicală, aceasta este complexă, echilibrată şi rațională. De aceea, Brahms se înscrie în istoria muzicii ca primul neoclasic.

Anton Bruckner (1824-1896)

Despre Bruckner, Wagner afirma: „Cunosc un singur om care se apropie de Beethoven: acest om este Bruckner”. Biografia compozitorului este una dintre cele mai sărace în evenimente, dar nelipsită de momente determinante în devenirea sa artistică.

Privită în contextul european al muzicii secolului al XIX-lea, *creația* brückneriană apare ca o valoroasă contribuție la îmbogățirea tezaurului muzical universal. Perioada în care s-a afirmat este una a disputelor estetice asupra progresului muzicii, pus sub numeroase semne de întrebare. Creația lui Bruckner s-a bazat pe tradiția cântecului polifonic de tip renascentist, pe aceea a muzicii germane şi austriece din perioada clasică şi romantică şi pe cântecul popular. Asemenea lui Brahms, Bruckner a ales muzica fără program, simfonismul de esență filosofică, oglindind conflictul dintre destinul artistului romantic şi cadrul social în care viețuieşte. În majoritatea lucrărilor sale, începutul este insidios, treptat conturându-se temele care vor fi ulterior dezvoltate. Un foarte mare număr de teme din lucrările lui Bruckner este construit pe scheletul arpegiului, desfăşurat numai pe câteva sunete ale acestuia,

celulele muzicale astfel obţinute transformându-se în nuclee generatoare de dezvoltări tematice ample. Contrastul bitematic al formei de sonată i-a fost insuficient compozitorului, determinându-l să utilizeze 3 grupuri tematice, unele dintre ele fiind polifonice, lucru ce reprezintă o inovaţie. Un loc important în creaţia bruckneriană îl ocupă ritmul, ordonat în conformitate cu unele structuri ce apar consecvent în lucrările sale. Alături de formulele tradiţionale, apar unele specifice, ca, de exemplu, valoarea lungă urmată de cea scurtă (simfoniile IV, V, VIII şi IX); o altă combinaţie ritmică este alcătuită din 2 pătrimi urmate de un triolet pe pătrimi şi invers (simfoniile III, IV, VIII şi IX), la fel ca şi formulele ritmice ostinate, interpretate în cadrul temelor de către alămuri în **fff**. Forma arhitecturală tipică impune tipul de lied sonată sau de rondo sonată, folosite pentru părţile externe ale simfoniilor. În concepţia lui Bruckner, părţile lente sunt foarte importante, fiind considerate „miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplări”. În muzica lui Bruckner, un rol important îl joacă orchestra, diferită, în componenţa sa, de cea a predecesorilor romantici şi mai aproape de tipul folosit de Schumann şi de Schubert, componenţă pe care o amplifică după necesităţi prin suflători, percuţie, harpă şi contrabas cu 4 corzi.

Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim cele 9 simfonii, creaţiile pentru orchestră, corurile, piese pentru diferite instrumente etc.

Gustav Mahler (1860-1911)

Mai mult decât alţi compozitori romantici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ce au cultivat un anumit gen de muzică în care au adus reforme substanţiale, G. Mahler a abordat în creaţia sa liedul şi simfonia, realizând o foarte strânsă legătură între ele.

Ciclurile de lieduri elaborate în perioada 1885-1892 sunt *Cântece din timpul tinereţii* (1885) şi *Cântecul tânguitor* pentru soprană, contraalto, tenor, cor şi orchestră. Ele sunt inspirate dintr-un basm de Grimm şi Bechstein. Gândirea sonoră a lui Mahler este în totalitate simfonică şi orchestrală. Următorul ciclu de lieduri, publicat în 1884 şi intitulat *Cântecele ucenicului pribeag*, inaugurează liedul cu acompaniament de orchestră, element reprezentativ şi inovator pentru genul miniatural de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Simfonia, în ansamblul ei, se înscrie pe linia tradiţională ce păstrează forma în 4 părţi, în care influenţa romantică determină lărgirea cadrului arhitectural. În domeniul simfonic, de la Mahler au rămas 10 simfonii.

Una dintre trăsăturile importante ale creaţiei lui Mahler este puternica ancorare în simfonismul de tip beethovenian, caracterizat prin

melodism, teme clare, expunere logică, ce culminează printr-o rezolvare apoteotică în final. Simfoniile compozitorului îmbracă formele unor adevărate drame simfonice în care subiectul tratat este omul în luptă cu o societate nedreaptă şi cu destinul. Pentru aceasta, el utilizează un număr foarte mare de teme şi de motive care circulă în cadrul părţilor simfoniei sau pe parcursul întregii simfonii. Instrumentaţia este gândită orchestral prin intermediul timbrurilor instrumentale, gândirea politimbrală mahleriană fiind eliberată de reguli sau canoane şi ascultând mai mult de necesităţile dramaturgice, pentru a realiza o confruntare timbrală cu un număr impresionant de instrumente ce depăşeşte chiar şi orchestraţia wagneriană. Scriitura polifonică prezintă o altă particularitate stilistică, gândirea multimelodică, în care fiecare voce este încredinţată unui timbru instrumental pentru reprezentarea unui personaj, fiind elementul esenţial. Accesibilitatea muzicii lui Mahler este asigurată de prezenţa melodiilor de sorginte populară din melosul austriac, ceh, polonez şi maghiar. La toate acestea se adaugă prezenţa unor procedee onomatopeice (cântecul păsărilor, susurul izvoarelor etc.), care întregesc emoţia creată în cadrul muzicii liedurilor şi simfoniilor sale.

Richard Strauss (1864-1949)

Deşi contemporan cu marile curente şi sisteme filosofice idealiste, a căror influenţă s-a făcut simţită la o mare parte din intelectualii germani, Richard Strauss nu s-a îndepărtat de viaţă, iar conţinutul lucrărilor sale este cât se poate de realist, robust şi accesibil, oglindind moravurile epocii sale. Este un bun continuator al concepţiilor programatice ale lui Liszt şi Berlioz, precum şi al celor dramatice wagneriene.

Melodia este sugestivă, tinzând să redea specificul local, ambiental sau de epocă. Armonia este tipic romantică, valorificând la maximum limitele sonore.

Elementul ritmic aduce alternanţe ale numeroaselor dansuri prezente în creaţia sa, iar orchestraţia foloseşte efecte naturaliste, un stil pictural şi exotic.

Creaţia sa cuprinde lucrări din domeniul muzicii programatice, a teatrului muzical şi a miniaturii vocale. Poemele simfonice scrise de R. Strauss sunt: *Don Juan* – poem muzical închinat iubirii şi vieţii, inspirat după versiunea poetică a lui Lenau; *Till Eulenspiegel* – înfăţişează păţaniile eroului din Ţările de Jos din secolul al XIV-lea, în cadrul poemului existând o introducere lentă, a cărei temă povestitoare „A fost odată ca-n poveşti” este urmată de acţiunea propriu-zisă, dominată de motivul lui Till, ce apare ca un refren pe parcursul întregii lucrări, îmbrăcând diferite forme, în funcţie de desfăşurarea evenimentelor şi de rolul eroului; *Don Quijote* – cuprinde 10 variaţiuni

cu elemente naturaliste realizate pe baza a 2 teme ce împletesc latura ridicolă cu cea poetică în înfăţişarea peripeţiilor personajului. Muzica de teatru cuprinde operele *Salomeea* (inspirată după piesa lui O. Wilde, abordează un subiect ce redă lipsa de moralitate a contemporanilor săi), *Electra* (inspirată după Sofocle redă tarele societăţii contemporane compozitorului) şi *Cavalerul rozelor* (inspirată după un subiect din secolul al XVIII-lea). Muzica de balet a fost creată pentru baletul Operei din Viena şi cuprinde, printre altele, *Legenda lui Iosif*, *Suita de dansuri după Couperin* etc. În domeniul creaţiei simfonice, Strauss a compus *Simfonia Alpilor,* care reprezintă expresia unor concepţii noi ce ne duc cu gândul spre muzica secolului XX, realizată prin construcţii melodice şi armonice foarte simple, transparenţa sonorităţilor şi timbrurilor instrumentale, arta polifonică şi desfăşurarea variaţională, ce redau admiraţia faţă de natură.

d. **Liedul german**

Hugo Wolf (1860-1903)

Este compozitorul care aplică în mod creator principiile wagneriene în domeniul miniatural – liedul, în care foloseşte declamaţia cântată şi melodia continuă.

A scris mai multe cicluri de lieduri a căror sferă tematică este pur romantică (bucuria dragostei, sentimentele faţă de natură, sarcasmul, umorul etc.). Versurile acestor creaţii aparţin lui Goethe, iar stilul „merge" spre declamaţia cântată, ce îmbină textul cu muzica. Ciclul de lieduri *Cântece spaniole* înfăţişează o adevărată galerie psihologică şi afectivă de personaje, folosind un limbaj muzical flexibil şi expresiv. Un alt ciclu de lieduri este intitulat *Cântece italiene* şi este considerat a fi un adevărat roman de dragoste în care prin mijloace expresiv-muzicale tipic romantice este descrisă evoluţia sentimentelor celor doi îndrăgostiţi.

Printre cele mai des folosite tehnici de realizare a plasticităţii imaginii sunt cromatismul melodic şi armonic, element tipic postromantismului, îmbinarea textului cu melodia într-o expresivitate deplină şi folosirea pianului într-o manieră rafinată, ajungându-se la o adevărată simfonizare a liedului, sonorităţile orchestrale intuite determinându-l pe compozitor să-şi orchestreze ulterior multe din lieduri.

II. **ŞCOLILE MUZICALE NAŢIONALE ÎN ROMANTISM**

Curentul romantic, specific secolului al XIX-lea, aduce cu sine şi o tendinţă de emancipare a micilor naţiuni oprimate din cadrul marilor imperii. Mişcările revoluţionare manifestate în jurul anului 1848 au antrenat intelectualitatea fiecărei ţări într-o luptă democratică pentru *libertate, egalitate, fraternitate.* Deviza revoluţiei franceze s-a răspândit

în toată Europa şi chiar dacă revoluţiile nu au învins şi nu au putut impune dezideratele formulate, un suflu nou, o deschidere spre cultură s-au produs în mai multe locuri.

Pe acest fundal, şi arta sunetelor, muzica, a început să prindă noi contururi, impuse de specificul naţional. Astfel, folclorul muzical a intrat în atenţia compozitorilor de muzică cultă, preocupaţi de a crea o muzică expresivă, personificând modul caracteristic de exprimare muzicală al fiecărui popor. Dorinţa de a crea o astfel de muzică a determinat apariţia şcolilor muzicale naţionale.

Compozitori de geniu au apărut şi în spaţii geografice aproape necunoscute până atunci în lumea muzicală, insuflând muzicii un melodism proaspăt, cu accente stenice, înnoind melodica şi armoniile genurilor şi formelor muzicale consfinţite deja în istoria muzicii universale.

1. **Şcolile muzicale nordice**

Şcoala daneză. În ţinuturile nordice, ritmul afirmării culturilor naţionale a fost ceva mai lent decât în celelalte ţări europene dezvoltate datorită condiţiilor social-politice ale ţărilor respective. Formarea stilului naţional în cazul danezilor s-a datorat influenţei muzicii germane asupra bazei tradiţionale existente, creată de câţiva compozitori înaintaşi ce aveau origini germane. Este vorba de Ch.Fr. Weyse (1774-1842) şi Fr. Kuhlau (1786-1832 – pune bazele clasicismului danez, ancorat în tradiţia lui Haydn şi Mozart).

Înfiinţarea şcolii naţionale daneze este datorată lui Niels Gade şi lui K.A. Nielsen. Aceştia vor contribui la promovarea unei noi orientări muzicale ce a adus spiritul popular în creaţia cultă.

Şcoala norvegiană. Este reprezentată prin Edvard Grieg (1843-1907). Până la Grieg, muzica norvegiană nu a fost cunoscută decât foarte puţin, cunoaşterea ei datorându-se în special violonistului Ole Bull, denumit şi „Paganini al nordului”.

Edvard Grieg (1843-1907)

A îmbrăţişat ideea creării unei şcoli naţionale, considerând acest lucru ca pe o necesitate. Format la Leipzig, s-a apropiat de concepţia romantică a lui Chopin, Schumann şi Liszt. În 1862 revine în Norvegia şi întreprinde acţiuni de combatere a influenţelor străine în vederea creării unei şcoli naţionale, demonstrând în acest sens viabilitatea creaţiei populare ca bază a muzicii culte.

Creaţia sa cuprinde miniatură vocală (cântece pentru voce şi pian op. 2,4,5, lieduri op. 15,21,25,44, 4 romanţe op. 10 şi 12 cântece

op.33 etc.), muzică instrumentală (piese pentru pian solo, pian la 4 mâini, lucrări camerale pentru diverse instrumente şi formații instrumentale); lucrări simfonice şi concertante (simfonia compusă la îndemnul lui N. Gade, uvertura *Im Herbst* op.11, dedicată aceluiaşi scriitor; *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor* op.16 (1868); o suită pentru orchestră de coarde, realizată în maniera lui Rameau şi Couperin, cu influențe ale muzicii lui Bach; *Dansurile simfonice pe teme norvegiene* op.64 (1898)); muzică de scenă (*Scene din Olav Trijgvason* pentru solişti, cor mixt şi orchestră, după drama lui Bjornson – 1874; *Peer Gynt* – după drama lui Ibsen).

Particularități stilistice. Caracteristica principală a creației lui Grieg o constituie expresia melodică datorată specificului național norvegian, apoi simplitatea şi pregnanța temelor muzicale, bazate pe structuri melodice pentatonice, modale sau tonale, frecvente pendulări major-minor, mers descendent în terțe, folosirea ornamentelor, reliefarea structurilor modale, armonie de factură tonală, acordarea unei atenții deosebite succesiunilor netradiționale (şiruri de cvinte paralele folosite în acompaniament), rezolvarea figurată a sensibilei, succesiuni de septime şi none, utilizarea cromatismelor care nu schimbă centrul tonal, ritmică specifică dansurilor şi cântecelor populare norvegiene.

„Muzica lui Grieg nu-şi trage rădăcinile atât din folclorul norvegian, cât exprimă sufletul, pitorescul şi latura caracteristică a unei întregi națiuni" (aprecierea aparține lui Pablo Casals, într-o discuție a acestuia cu J.M. Corredor).

Şcoala finlandeză. S-a bazat pe o tradiție reprezentată în perioada clasică prin K. Kapanissel (1775-1838). În secolul al XIX-lea pătrund influențele romantismului, reprezentat cel mai bine, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX, prin Jean Sibelius, care a înființat şcoala națională.

Jean Sibelius (1865-1957)

Romantic, modern şi inovator, creator a 116 lucrări cuprinse în opusuri şi 68 fără număr de opus, Jean Sibelius urmează drumul creației cu text şi cu program, încercând să realizeze modalități proprii de exprimare a caracterului național finlandez. Majoritatea lucrărilor sale sunt lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice şi programatice.

Creația sa cuprinde lucrări vocale, scrise în limbile suedeză, finlandeză şi germană pe versurile unor poeți nordici, dar şi din *Kalevala* (epopeea nordică binecunoscută); lucrări vocal-simfonice de tipul baladei (*Regina captivă*, *Soția luntraşului* etc.) şi al cantatei

(*Patria noastră, Imnul pământului* etc.); creație instrumentală (pentru pian – lucrări programatice, ansambluri camerale – cvartete de coarde, cvintete cu pian etc.); creație simfonică (7 simfonii cu caracter programatic) şi concertantă (*Concertul în re minor pentru vioară şi orchestră* op.47 – 1903-1905, lucrare tripartită tradiționalistă, modernă prin tratarea instrumentului solist şi a orchestrei, precum şi a raporturilor variate dintre expresie şi tehnica instrumentală, între conținut şi formă); poeme simfonice (*Kullervo* op.7 pentru sopran, bariton, cor bărbătesc şi orchestră – lucrare de dimensiuni bruckneriene închinată eroului național cu acelaşi nume, alcătuită din 5 secțiuni; *O legendă* op.9, lucrare ce reprezintă stilizarea şi rafinarea sonoră muzicală a esenței mitului legendar popular finlandez; *Finlandia* op.26 – 1899, cel mai cunoscut dintre poemele sale simfonice, unul tragico-eroic al unei Finlande oprimate şi încătuşate de dominația țaristă, dar frumoase şi mărețe prin natură; ultimul dintre poemele simfonice este *Tapiola* op.112 – 1926, în care eroul Tapio este preluat tot din Kalevala, fiind un duh al pădurilor legendare); mai menționăm uvertura *Karelia* şi suita *Karelia* (compuse în 1893, redau fidel coloritul național finlandez). A mai scris numeroase mici piese de scenă, unele circulând sub formă de suită.

Particularități stilistice. Ca toți romanticii, şi Sibelius îşi găseşte subiecte în mituri, legende, în istoria, natura şi peisajul finlandez. Melodia în creația lui Sibelius este simplă, expresivă, maiestuoasă, în desfăşurări rapsodice, colorată de tonuri câteodată aspre, asemenea peisajului natural finlandez, într-o rostire apropiată de particularitățile cântecului popular, cu o structură timbrală şi arhitectonică mai puțin tradițională, preferând construcțiile strofice şi structurile „Barform”. Foloseşte adesea o îmbinare între tradiția clasică şi cea romantică, cu structuri modale arhaice finlandeze îmbogățite cu cromatisme şi structuri metroritmice alcătuite din măsuri simetrice, mixte şi eterogene. Orchestrația sa pune accente pe instrumentele cu coarde, combinate cu cele de alamă, toate acestea venind în slujba muzicii care exprimă specificul finlandez.

2. **Şcoala muzicală ungară**

Cultura muzicală ungară a secolului XIX este marcată de accentuarea luptei pentru afirmare națională în condițiile existenței Imperiului Habsburgic. O mare răspândire pe plan muzical național o cunoaşte *verbunkos*-ul, ce presupunea ritmul binar, fraze încadrate în cvadratura clasică, cadențele tipice „bokazo”, frecvența cvartei mărite în discursul muzical, structura modală asemănătoare majorului şi minorului obişnuit, forma binară (lent-repede) sau ternală, tendința

spre ornamentare şi improvizaţie instrumentală, care poartă amprenta manierei lăutăreşti.

E. Ferenc se impune în cultura muzicală romantică ungară ca fiind primul compozitor important de operă naţională. Stimulat de avântul operei romantice italiene, a compus în stilul muzicii ungare opera *Bathori Maria* (1840). Apoi – *Hunyadi Laszlo* (1844), reprezentată şi la Bucureşti în 1860, pe care N. Filimon a apreciat-o. Meritul acestui compozitor este acela de a fi contopit influenţele muzicii italiene cu elementele specifice genului *verbunkos*, ducând la formarea şcolii naţionale ungare. Cel mai important reprezentant al şcolii muzicale ungare este **Franz Liszt**, care a trecut dincolo de graniţile naţionale, devenind un compozitor european, intrat în istoria muzicii universale.

3. **Şcoala muzicală rusă**

Sarcina de a crea o şcoală naţională rusă i-a revenit după 1780 lui *M.I. Glinka (1804-1857)*. Acesta va îmbina elementele clasice europene cu elemente ale limbajului autohton. Cea mai importantă operă a sa este *Ivan Susanin*, care înfăţişează momente din trecutul istoric al Rusiei. Din punct de vedere muzical, orchestra este elementul care asigură echilibrul între acţiune şi desfăşurarea melodică, deschizând astfel drumul operei clasice ruse.

În a doua jumătate a secolului XIX ia fiinţă „*Grupul celor cinci*”, alcătuit din 5 intelectuali (Mili Alexeevici Balakirev, Cezar Kui, Modest Petrovici Musorgski, Nikolai Andreievici Rimski-Korsakov şi Aleksandr Porfirievici Borodin). Principiile enunţate în cadrul acestui grup vor duce la înfiinţarea culturii muzicale naţionale ruse. Iniţiatorul acestui grup a fost *Balakirev (1837-1910)*, iar teoreticianul său a fost *Kui (1835-1916)*, ceilalţi 3 remarcându-se prin compoziţie.

De la **Musorgski (1839-1881)** a rămas creaţie simfonică şi operă (*Boris Godunov*, după un text de Puşkin), muzică instrumentală sub forma tabloului simfonic (*Tablouri dintr-o expoziţie*, scris iniţial pentru pian, constituit ca o suită de 10 tablouri legate între ele prin tema plimbării; lucrarea a fost orchestrată de Maurice Ravel, care a şi făcut-o cunoscută).

Borodin (1833-1887) a lăsat în urmă opera monumentală eroico-epică *Cneazul Igor*, care înfăţişează perioada de închegare a statului rus. Aici, melodia are un pronunţat caracter modal cu multe cromatisme, iar forma este aceea a suitei instrumentale (*Dansurile polovţiene*).

Din creaţia lui **Rimski-Korsakov (1844-1908)** amintim operele *Fata de zăpadă* (după un basm de Ostrovski), *O noapte de mai, Şeherezada* (inspirată din povestea celor 1001 de nopţi, lucrarea fiind

alcătuită din tablouri izolate, grupate sub formă de suită în 4 părți. Părțile sunt legate printr-un solo de vioară).

Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893)

A fost un compozitor orientat spre programatism, căruia îi conferă sensuri noi prin obiectivarea trăirilor subiective. Caracteristică întregii sale creații este confesiunea lirică, prin rostirile muzicale compozitorul urmărind să comunice trăirile interioare.

Simfonismul lui Ceaikovski se caracterizează prin confesivitate, accentul căzând pe reliefarea trăirilor psihologice, pe confruntarea dintre bine şi rău.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (6 simfonii în care este preocupat de problema dezacordului dintre om şi realitate, dintre artist şi epoca sa), muzică cu program (uvertura *Furtuna*, după drama lui Ostrovski, uvertura fantezie *Romeo şi Julieta*, inspirată după Shakespeare, fantezia simfonică *Francesca da Rimini*, simfonia programatică *Manfred*, după tema poemului lui Byron, uvertura fantezie *Hamlet*, uvertura *1812);* concerte instrumentale (3 concerte pentru pian şi orchestră, un concert pentru vioară şi orchestră în Re major şi o fantezie concertantă pentru pian); muzică de balet (3 balete – *Lacul Lebedelor, Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci*); creație de operă (operele *Evgheni Oneghin*, după romanul în versuri al lui Puşkin, *Dama de Pică*, inspirat tot de Puşkin, şi *Fierarul Vakula*, inspirat după o nuvelă de Gogol). A mai scris şi romanțe, care constituie şi ele o verigă importantă în creația lui Ceaikovski.

4. **Şcoala muzicală poloneză**

În condițiile sociale şi istorice deosebit de grele pe care le cunoaşte Polonia secolului al XVIII-lea, apare primul teatru de operă polonez la Varşovia, prima lucrare lirică fiind un vodevil pe muzica lui Kamienski. Este un moment deosebit ce pregăteşte bazele şcolii naționale, a cărei temelie se va pune în secolul al XIX-lea.

Cel ce reprezintă teatrul liric romantic polonez este **Stanislav Moniuszko (1819-1872).** Creațiile sale reflectă dorința de a scoate în evidență trăsăturile dansurilor şi cântecelor populare poloneze, fiind în acelaşi timp influențate, de-a lungul evoluției compozitorului, de către opera franceză şi italiană şi mai târziu germană (Wagner). Tot acestui compozitor îi revine meritul de a fi contribuit la crearea unui stil național în melodica vocală, *Melodii din familie* reprezentând prima culegere cu 300 de miniaturi vocale ce sugerează cântecul popular.

De-a lungul secolului al XIX-lea, lupta pentru afirmarea şcolii naţionale poloneze se manifestă plenar prin activitatea muzicală a lui Frederic Chopin, reprezentantul polonez al romantismului.

5. **Şcoala muzicală cehă**

La fel ca şi în cazul celorlalte popoare aflate sub dominaţia Imperiului Austro-Ungar, în teritoriile cehe se va naşte un curent cultural naţional care îl va avea drept reprezentant pentru secolul al XIX-lea pe **Bedrich Smetana (1824-1884),** acesta fiind socotit întemeietorul culturii naţionale muzicale cehe. Praga era, după Viena, al doilea oraş important din vechiul imperiu, oraş în care au poposit mulţi dintre compozitorii clasici (Mozart şi-a prezentat aici premierele operelor *Nunta lui Figaro* şi *Don Juan*). În 1811 se înfiinţează Conservatorul din Praga, fapt ce va duce la impulsionarea vieţii muzicale cehe.

Bedrich Smetana (1824-1884)

Pianist, compozitor, dirijor şi critic muzical, format în climatul luptei pentru eliberare naţională, a dedicat multe dintre lucrările sale pământului natal şi oraşului Praga.

Genul muzical cel mai important în care a compus este poemul simfonic, cele mai cunoscute fiind *Patria mea* (dedicat oraşului Praga), *Vâltava* (descrie printr-o melodie simplă de inspiraţie folclorică frumuseţea apei ce trece prin Oraşul de aur), *Sarka* (inspirat dintr-o legendă preistorică), *Prin pădurile şi livezile cehe* (poem în care predomină cântecul popular) şi cele două poeme simfonice care încheie creaţia acestui gen: *Tabor* şi *Blanik*, ce evocă momente din lupta de eliberare naţională. Cele 6 poeme simfonice sunt unite prin tema *Vysehradului*, care devine un leit-motiv al ciclului compoziţional. În afara poemelor simfonice, Smetana a compus şi opere, cel mai cunoscut titlu fiind *Mireasa vândută*, pe un libret de Karel Sabina, ce se încadrează în genul operei comice, subiectul fiind legat de viaţa poporului ceh.

Antonin Dvorak (1841-1904)

Este un continuator al drumului început de Smetana, creaţia sa cuprinzând opere, simfonii şi muzică de cameră. Creaţia care l-a făcut cunoscut este *Simfonia din lumea nouă* (1893), ce aduce elemente din cântecul negro-spirituals american, simfonia fiind scrisă în urma acceptării postului de director al Universităţii din New York. În domeniul instrumental, scrie un concert pentru pian, unul pentru vioară şi unul pentru violoncel. De asemenea, scrie 4 rapsodii slave, 5 uverturi, oratorii, cantate, piese pentru vioară, muzică de cameră etc.

6. **Şcoala muzicală spaniolă**

Mult timp, în Spania, muzica s-a aflat sub influenţa muzicii italiene şi a clasicismului vienez. De asemenea, muzica religioasă a jucat un mare rol în perioada medievală. În secolul al XIX-lea, folclorul a fost reconsiderat şi folosit ca mijloc de îmbogăţire a stilurilor muzicale. Primul care a dat semnalul acestei înnoiri a fost **Barbieri (1823-1894),** cel care a readus în muzica cultă spaniolă *zarzuela* şi *tonalida*, forme ale genurilor vechi de comedie muzicală.

Cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost influenţată şi în Spania de curentul romantic, în speţă de către Richard Wagner, Richard Strauss şi Cesar Franck. O serie de compozitori spanioli s-au grupat în jurul lui **Felipe Pedrell (1841-1922),** cel care a pus în valoare folclorul spaniol, scriind şi lucrări teoretice precum *Gramatica muzicală*, *Enciclopedia critică*, *Pentru muzica noastră* (1860), această ultimă lucrare reprezentând un protest împotriva influenţelor străine, pledând în acelaşi timp pentru spiritul naţional.

Isaac Albeniz (1860-1909)

A fost primul compozitor spaniol ce a realizat o sinteză a înaintaşilor săi în vederea realizării unei arte naţionale. Format sub influenţa lui Liszt, a rămas legat de muzica spaniolă. S-a remarcat ca un virtuoz al pianului, dar şi în domeniul creaţiei. Multe din lucrările sale sunt dedicate pianului *(Suita spaniolă* – 8 părţi ce aduc citatul folcloric în lucrare, ciclul de 12 cântece ce evocă Alhambra, intitulate *Cântecele Spaniei* şi *Turnul Roşu*).O altă lucrare cunoscută este *Iberia*, care reprezintă o frescă muzicală ce aduce în prim-plan citatul melodic-folcloric.

Enri Granados (1867-1916)

A fost compozitorul spaniol ce a formulat teme în stil popular, devenind cunoscut prin cele 12 dansuri spaniole şi ciclul vocal *La Goyescas* dedicat pictorului Goya, structura lucrării fiind asemănătoare cu cea a *Tablourilor dintr-o expoziţie* a lui Musorgski.

III. **CURENTE ŞI TENDINŢE ÎN MUZICA SECOLULUI XX**

Muzica secolului al XX-lea stă sub semnul unor mutaţii în sensul şi expresia muzicii, dar şi al genurilor şi formelor muzicale.

Experimentul şi sinteza sunt termeni care ar putea defini unele direcţii trasate de componistica acestui secol. Prima parte a secolului XX stă mai mult sub semnul evoluţiei genurilor vechi spre o viziune muzicală nouă, iar a doua parte a acestui secol este dominată de diversitatea experimentelor şi sintezelor succedate cu repeziciune sau manifestate simultan, la compozitori cu personalităţi şi preocupări muzicale foarte diverse.

Arta secolului al XX-lea se prezintă ca o reacție la romantismul exacerbat al secolului anterior. Ilustrarea, exprimarea cu prea multă pasiune a celor mai intime trăiri sunt considerate de artiştii moderni ca depăşite, iar tendința lor este de a obiectiva şi a abstractiza atât forma, cât şi sensul operei de artă.

1. **Reprezentanți ai şcolilor naționale din secolul XX**

Compozitori unguri

Bela Bartok (1881-1945)

Făurirea unei muzici profesioniste naționale în caracter popular este posibilă în Ungaria abia la începutul secolului XX, când creşte tot mai mult interesul pentru folclorul autentic, din dorința de a crea o cultură muzicală autentică, cu caracter național. Sesizarea sensului ascendent al dezvoltării muzicii profesioniste ungare şi intrarea ei în universalitate le revin, alături de Liszt, în egală măsură, lui B. Bartok şi lui Z. Kolady, care, depăşind perimetrul folclorului orăşenesc preluat de Liszt în partiturile sale, cercetează muzica țărănească tradițională, pe care o încorporează în creațiile culte.

De la început, Bartok s-a individualizat printr-o concepție estetică originală, sintetizată printr-o frază care a devenit crez: „Reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii țărăneşti pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte" (B. Bartok, *Însemnări asupra cântecului popular).* Cercetează peste 11.000 de melodii populare, culese şi notate din fondul tradițional unguresc, românesc, slovac, sârbo-croat, turcesc şi arab, bulgăresc, ucrainean etc., rezultatul acestor cercetări materializându-se prin numeroase studii, fapt ce i-a determinat pe muzicologii secolului XX să-l numească promotor al etnomuzicologiei balcanice şi sud-est europene.

Limbajul muzical bartokian are 3 surse principale – ungară, română şi slovacă. Acesta nu este un amalgam de formule melodice, ritmice şi armonice eterogene, ci rezultatul unei selectări şi interpretări ştiințifice ale celor mai particularizante şi perene componente ale citatului muzical tradițional. Este creatorul „sistemului tonal-axă", alcătuit din cele 3 acorduri micşorate, cu septimă micşorată, construite pe principiul clasic al suprapunerii terțelor mici şi substituirii funcțiilor treptate principale ale tonalităților, ajungând la tonalul cromatic, dar rămânând în cadrul funcționalității tonale, pentru că fiecare sunet din sistemul său deține funcția fundamentală de care aparține. Tot din practica muzicală folclorică, preia scordatura tetracordală, aplicată de compozitor modurilor prin coborârea tetracordului superior cu un semiton, acest lucru ducând la

efecte stilistice deosebite. Țesătura melodică este preponderent lineară, determinând crearea unor „zone eterofone-polifonice”.

Bartok este considerat a fi principalul reprezentant al *motorismului* în muzică, alături de Stravinski. Acesta își are originea în muzica populară, fiind rezultatul expresiei libere de tip parlando-rubato.

Creația sa cuprinde piese pentru pian (*Mikrokosmos, Rapsodia pentru pian, 14 bagatele pentru pian, 2 dansuri românești pentru pian, Schițe pentru pian, Allegro barbaro pentru pian, Sonatina pentru pian* etc.), piese pentru voce și pian (*4 melodii, 9 cântece populare românești, 8 cântece populare ungare* etc.), piese pentru orchestră *(Burlesca, Suita a II-a, Imagini ungare, Cântece țărănești maghiare*), piese de cameră (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă, Divertisment*), concerte instrumentale pentru pian și orchestră, pentru violă și orchestră, rapsodii pentru vioară și pian, sonate pentru vioară și pian, suite de dansuri pentru orchestră, *Mandarinul miraculos* (pantomimă într-un act, având accente expresioniste), *Cantata profană* (lucrare vocal-simfonică) etc.

Zoltan Kodaly (1882-1967)

Alături de Bela Bartok, descoperă și el muzica tradițională, consacrându-se asemenea prietenului său culegerii și studierii folclorului, pe care-l considera „singurul mijloc de reînnoire a limbajului muzical”. Având aceste convingeri, Kodaly abordează compoziția într-o viziune estetică proprie ce folosește un limbaj muzical alcătuit din structuri muzicale heteromorfe de sorginte populară.

Spre deosebire de Bartok, Kodaly rămâne ancorat numai în cadrul muzicii ungare. La el, structurile muzicale sunt pentatonice, aplicate riguros, cu evitarea sensibilelor tocmai pentru a reliefa caracterul național. Alături de pentatonii sunt folosite modurile antice grecești și unele înlănțuiri armonice ce amintesc de Debussy.

Creația sa cuprinde muzică de cameră scrisă pentru instrumente (sonată pentru violoncel și pian, cvartet de coarde, piese pentru pian etc., muzică simfonică (*Dansuri din Galanta* pentru orchestră, *Dansuri de pe Mureș* pentru orchestră, *Variațiuni simfonice pe un cântec popular, Simfonia în Do major* etc.), o operă (*Harry Janos*), o uvertură teatrală și o lucrare vocal-simfonică (*Psalmus Hungaricus*) pentru tenor, cor și orchestră. Scrie și muzică de scenă – *Szinhazy myitany etc.*

Compozitori ruși

Cele două direcții estetice conturate la sfârșitul secolului al XIX-lea (folclorică și romantică) sunt continuate și în prima jumătate a secolului XX într-o viziune amplificată. Direcția romantică a muzicii ruse va fi asigurată, după Ceaikovski, de *Aleksandr Glazunov (1865-1936)*, *Serghei*

Rahmaninov (1873-1943) şi *Alexandr Skriabin (1872-1915)*. Împlinirea şcolii naţionale ruse şi sovietice este realizată de *Serghei Prokofiev (1891-1953)*, *Dmitri Şostakovici (1906-1975)*, *Igor Stravinski (1882-1971)* şi *Aram Haciaturian (1903-1978)*.

Ne vom opri în continuare doar asupra lui Igor Stravinski, socotit a fi una dintre marile prezenţe ale secolului XX şi ale muzicii contemporane.

Igor Stravinski (1882-1971)

Alături de Schonberg, Stravinski apare în cultura muzicală europeană a secolului XX ca un compozitor de senzaţie, atrăgând atenţia lumii occidentale prin muzica sa modernă, fundamentată pe modalismul primelor decenii ale secolului XX, născut din „necesitatea de a depăşi clasicul sistem tonal bazat pe gama majoră şi minoră pe 7 sunete”. Asemenea altor compozitori ai timpului, Stravinski avea nostalgia folclorului, fiind fascinat de valorile sale, folclor pe care îl citează foarte rar; în schimb, este posesorul unei uimitoare capacităţi de invenţie, care, inconştient, este ancorată în folclor. Maniera sa de compoziţie trece de la complexele ritmice modale politonale şi melodice folclorice la cele mai variate structuri muzicale preclasice şi clasice, ajungând până la domeniul jazz-ului şi al muzicii seriale. A fost numit de către contemporani „compozitorul cameleon” sau „muzicianul cu 1001 de feţe”, denumiri ce i s-au acordat pentru creaţia sa, ce reprezintă o adevărată enciclopedie stilistică muzicală europeană care poartă însă pecetea stilului individualizat, al sonorităţilor, efectelor şi tehnicilor de compoziţie, exercitând, prin acestea, o influenţă hotărâtoare în evoluţia muzicii contemporane.

Alături de gândirea estetică tipică expusă în *Poetica muzicală*, *creaţia* sa cuprinde lucrări pentru pian *(Tarantella, Scherzo, Sonata* etc.), pentru voce şi pian, pentru voce şi orchestră (*Faunul şi păstoriţa*), pentru voce şi diferite instrumente (*Cântecele de leagăn ale pisicii, 3 poezii din lirica japoneză* etc.), muzică pentru orchestra de cameră, pentru orchestră etc. Ceea ce l-a făcut cunoscut este muzica de balet *(Pasărea de foc, Petruşka, Simţirea primăverii, Povestea soldatului* – balet pantomimă, *Pulcinella* etc.); în acelaşi timp, Stravinski a compus şi muzică de operă-oratoriu (*Oedipus Rex, Privighetoarea* etc.).

Particularităţi stilistice. Fără a fi un melodist prin excelenţă, compozitorul afirmă melodia ca element de bază în procesul creaţiei, elementul în jurul căruia gravitează celelalte com-ponente. De cele mai multe ori, melodia lui Stravinski este diatonică, modală, dodecafonică, asimetrică, înveşmântată în diverse şi insolite combinaţii armonice, determinând structuri inedite şi complexe. Asimetria melodică rezultă din varietatea măsurilor alternative, mutarea accentelor metrice şi modul de

interpretare a facturii arhaice a subiectelor. Elementul caracteristic însă stilului său îl constituie ritmul, Stravinski fiind socotit unul dintre reprezentanții de frunte ai *motorismului* în muzică. Ritmul devine la el mijloc de expresie şi de potențare a conținutului artistic, transformările acestuia fiind continue prin utilizarea celor mai simple elemente metro-ritmice, ajungând la schimbările permanente de accente, crearea unor agregate ritmice complexe, folosirea de combinații ritmice într-o continuă dezvoltare etc. Culoarea orchestrală este o altă trăsătură caracteristică stilului compozitorului rus, Stravinski manevrând orchestra în mod abil şi obținând efecte sonore policrome, variate de la o lucrare la alta. Avea preferință expresă pentru instrumentele de suflat, pe care le trata melodic, în timp ce instrumentelor cu coarde le conferea un rol de fundal. La toate acestea se adaugă prezența instrumentelor de percuție, aici fiind inclus uneori şi pianul.

Compozitori polonezi

După Frederic Chopin, în Polonia au existat doi compozitori – Henryk Wieniawski şi Ignac Paderewski, care însă nu s-au ridicat la nivelul artei create de predecesorul lor.

La începutul secolului XX ia ființă la Varşovia societatea „Tânăra Polonie în muzică”, ce avea drept obiectiv principal „promovarea noii muzici poloneze, fie prin concerte, fie prin publicarea lucrărilor membrilor societății…”. Încă din anul 1905, cel al constituirii, în cadrul societății amintite s-a impus Karol Szymanowski, care a rămas consecvent înnoirilor muzicii poloneze, punând bazele, prin creația sa ce folosea adesea folclorul polonez,noii muzici, menită să scoată in relief şcoala națională poloneză de compoziție.

Karol Szymanowski (1882-1937)

Înrudit spiritual cu Chopin şi Skriabin, de la care preia nu numai stilul, ci şi unele idei estetice şi filosofice, compozitorul este atras şi de muzica predecesorilor romantici germani, apoi de arta exotică (arabă, greacă, romană şi bizantină), pe care le interpretează în manieră proprie, îndreptându-şi în acelaşi timp atenția către folosirea citatului muzical folcloric vechi.

Creația sa cuprinde lucrări pentru pian (*9 preludii*, *Variațiuni*, *4 studii*, *Sonate pentru pian, Variațiuni pe o temă populară poloneză, Metope* etc.), lucrări pentru voce şi pian (*5 cântece* etc.), lucrări camerale, precum şi lucrări pentru voce şi orchestră (*Stabat mater*), 4 simfonii (cea mai cunoscută este *Simfonia concertantă*), 2 concerte pentru vioară şi orchestră, muzică pentru balet (*Mandragora*, balet grotesc după *Burghezul Gentilom*), opera *Regele Roger*, în 3 acte, *Uvertura de concert pentru orchestră* etc.

Krzysztof Penderecki (n. 1933)

Este considerat ca fiind principalul reprezentant al muzicii poloneze actuale, făcându-se cunoscut în cadrul festivalului „Toamna la Varşovia”, unde a prezentat compoziţia *Strophes* pentru sopran, recitator şi 10 instrumente. Tehnica sa de compoziţie se bazează pe asocierea unor elemente contrastante, atrăgând atenţia prin ineditul aparatului orchestral şi unitatea tematică. De asemenea, în lucrările sale se remarcă prezenţa *clusterului*, în care sunt verticalizate mai multe voci divizate, alături de o polifonie densă ce evoluează de la psalmodic la eterofonic.

Elementul principal al discursului său muzical îl constituie melodia, realizată în foarte multe feluri, de la structuri melodice simple, de provenienţă populară, până la cele complexe de tip *cluster*. Arhitectura pieselor sale urmează căile clasico-romantice ale liedului, formei de sonată, rondoului, variaţiunii şi formelor polifonice de tipul imitaţiei, fugii şi celor improvizatorice.

Cele mai noi lucrări ale compozitorului sunt scrise după 1960: opera *Regele Ubu* (1964) după Jarry, uvertura *Pittsburgh* pentru orchestră (1967), *Action* pentru 14 instrumente de jazz (1971), *Concert pentru violoncel şi orchestră* (1972), *Simfonia I* (1973), *Simfonia nr. 2* (1980), *Recviem Poloniei* pentru solişti, cor şi orchestră (1995), simfonia *Cele 7 porţi ale Ierusalimului* (1996).

Compozitori cehi

În secolul XX, şcoala naţională cehă îşi continuă direcţia impusă de Smetana şi Dvorak prin 3 compozitori cehi ce au îmbogăţit cultura muzicală europeană. Este vorba de Leos Janacek, Boguslav Martinu şi Alois Haba.

Ultimii doi citaţi continuă drumul început de Janacek, aducând însă elemente noi. Astfel, Martinu este mai aproape de gândirea estetică franceză a secolului XX, fiind socotit un neoclasic romantic, îmbinând elementele de muzică franceză cu cele ale folclorului ceh. Haba porneşte de la acelaşi folclor morav, pe care îl investighează, creând o muzică de factură microintervalică într-o multitudine de forme şi genuri muzicale, foarte originală în alcătuirile melodice, armonice, polifonice şi ritmice, o muzică tematică şi atematică într-o concepţie nouă ce trasează drumul contemporanilor.

Leos Janacek (1854-1928)

Este cel mai interesant compozitor ceh din prima jumătate a secolului XX şi cel mai apropiat de tradiţia naţională. Lucrările sale sunt create într-un limbaj propriu, de neimitat, ce exprimă reacţia compozitorului împotriva formelor clasico-romantice, cât şi a tendinţelor anarhice

moderniste. Ca şi alţi compozitori din timpul său, Janacek a fost un fin cercetător al cântecului popular din Moravia, pe care-l va folosi în lucrările sale sub o formă personală. Interpretarea timbrală a înălţimilor sonore, cât mai aproape de cele reale, duce la crearea „melodiei vorbirii", ce se constituie ca element fundamental al limbajului său muzical. „Intonaţiile, melodia vorbirii omeneşti şi, în general, vocile tuturor fiinţelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc", mărturisea compozitorul într-o discuţie. Armonia în creaţiile lui Janacek este simplă, rezultând din combinarea liberă a acordurilor de 3-4, mai rar 5 sunete, cu evitarea relaţiei dominantă-tonică, în conformitate cu teoria sa asupra haosului sonor şi a acordurilor de cvarte, de tonuri întregi. Nu se pronunţă nici pro, nici contra atonalismului, dar nu foloseşte armura la cheie, nici regulile armoniei clasice sau romantice, preluând totodată modurile fără sensibile. În afară de melodia vorbirii, compozitorul foloseşte şi universul sonor al mediului natural în toate creaţiile sale.

Creaţia sa cuprinde muzică simfonică (*Suită, Idilă* pentru orchestre de coarde; *Dansurile lahilor*, *Serenadă* pentru orchestră etc.), operă (*Început de roman* – operă într-un act, *Fiica adoptivă* – operă în 3 acte după o dramă populară moravă, *Vulpişoara cea isteaţă* – operă în 3 acte, *Călătoriile domnului Broucek* – operă în 3 părţi şi 4 acte). Scrie şi muzică de cameră.

Compozitori spanioli

Manuel de Falla (1879-1946)

Format la şcoala lui F. Pedrell, a venit în contact cu viaţa muzicală pariziană a primelor decenii ale secolului XX, continuând în mod firesc cultura muzicală spaniolă. Asemenea înaintaşilor săi, compozitorul foloseşte citatul muzical folcloric, afirmând în acest sens: „Cred cu modestie că, în cântecul popular, spiritul contează mai mult decât litera; că ritmul, modalismul, intervalele melodice care determină ondulaţiile şi cadenţele sale constituie esenţialul. Eu sunt împotriva muzicii care ia ca bază documentele folclorice autentice." În acest fel, apare clară una dintre ideile sale estetice acumulată printr-o experienţă de mulţi ani, călăuzită de idealul formulat de generaţia de la 1898, anume, crearea unei muzici profesioniste naţionale, bazată pe sinteza hispano-universală.

Creaţia. Dintre toţi compozitorii începutului de secol XX, are cel mai mic număr de creaţii muzicale, acest lucru datorându-se exigenţei cu care a compus şi a publicat. Prima lucrare care a atras atenţia autorităţilor artistice spaniole este *La vida breve* (*Viaţă scurtă* – 1904-1905), operă într-un act cu 3 tablouri scrisă pentru concursul instituit de Academia de Belle-Arte în scopul stimulării creaţiei de operă, care a obţinut premiul I.

Alte lucrări în care uimeşte prin tehnica componistică sunt: *Nopți în grădinile Spaniei*, *3 piese spaniole*, *Cântece spaniole* şi muzica pentru baletul fantastic *Amorul vrăjitor* (scris după scenariul lui Martinez Siera şi prezentând o frescă din viața gitanilor), prilej cu care realizează din punct de vedere melodic o sinteză a cântecelor iberice cu cele gitane.

2. **Impesionismul**

Impresionismul francez

Numele „impresionism" este preluat din artele plastice, mai precis după lucrarea *Răsărit de soare* a lui Claude Monet. Estetica impusă în pictură se asemăna cu cea a simbolismului literar, jocul de lumini şi umbre ocupând locul principal, combătându-se astfel înclinația spre redarea fidelă a realității. Pictorii impresionişti s-au îndreptat spre percepțiile fugare de înfățişare a sentimentelor umane.

În muzică, după ce Cesar Franck contribuise la emanciparea muzicii prin formele deosebit de îndrăznețe, cromatizarea excesivă şi lărgirea spectrului tonal, sub influența simbolismului literar şi a impresionismului plastic se formează un nou curent, bazat pe sugerarea diferitelor senzații cu ajutorul combinațiilor timbrale.

Principalii reprezentanți ai impresionismului în muzică sunt: Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas (în Franța), Aleksandr Skriabin (în Rusia), Karol Szymanovsky (în Polonia) şi Alfonso Castaldi şi Alfred Alessandrescu (în România).

Claude Debussy (1862-1918)

Se afirmă ca pianist şi compozitor original, obținând în 1884 Marele Premiu al Romei cu cantata *Fiul risipitor*. Aderă la mişcarea impresionistă, exprimându-şi principiile estetice în numeroase articole din presa muzicală a vremii. Mare admirator al lui Wagner, a dezaprobat, totuşi, orientarea şcolii franceze spre wagnerism. În acelaşi timp, a militat pentru principiul fuziunii artelor, în creația lui muzica legându-se de poezie şi de pictură. Subiectele pe care le tratează sunt din lumea fantasticului şi a copiilor. În lucrările din ultima perioadă de creație se observă unele orientări expresioniste.

Creația sa cuprinde lucrări din diferite genuri: muzică de cameră, miniatură instrumentală, lucrări simfonice, muzică de scenă, balet şi operă.

Muzica vocală este reprezentată de 80 de melodii inspirate de textele poeților simbolişti. Melodia este simplă, asemănătoare cu cea a cântecului francez tradițional, iar acompaniamentul pianului urmăreşte redarea imaginilor poetice ale textelor.

Creația pentru pian cuprinde cicluri miniaturale: *Suită pentru pian* (1901), *Stampe* (1903*), Imagini* (1905-1907, inspirată după tablourile pictorilor impresioniști), *Colțul copiilor* (1908, miniatură programatică dedicată copilului său) şi *Preludii* (1910-1913, imagini programatice cuprinzând dansuri ce evocă timpuri îndepărtate).

Creația simfonică cuprinde *Preludiu la după-amiaza unui faun* (1893), inspirat după un poem de Mallarme – înfățişează stările sufleteşti ale unui faun, ființă mitologică, în decorul fierbinte al unei după-amiezi de vară; melodia este cromatică şi caracterizează personajul central; de câte ori apare, ea este transfigurată pe principiul variației continue; apoi, ciclul de miniaturi pentru orchestră *Nocturne* (1897-1899), inspirate din pictura lui Whistler, cuprind *Nori, Serbări* şi *Sirene* (acestei ultime secvențe compozitorul îi adaugă un cor feminin care cântă doar pe vocala „a”), 3 schițe simfonice cu tematică marină (*Pe mare din zori până-n seară, Joc de valuri şi Dialogul vântului cu marea*), tripticul simfonic *Imagini* (1906-1912) – cuprinde *Gigues*, *Iberia* şi *Horele primăverii).*

Creația pentru scenă cuprinde opera *Pelleas şi Mellisande* (1902), inspirată după piesa dramaturgului belgian M. Maeterlinck; este o interpretare simbolistă a tematicii din *Tristan şi Isolda* – eroii nu-şi mai împlinesc dragostea prin moarte, ci se resemnează în fața destinului; din punct de vedere muzical, pentru crearea atmosferei şi caracterizarea personajelor, compozitorul foloseşte leit-motivul.

Specific creației debussyene sunt gama hexatonală, limbajul armonic bazat pe multe cromatisme şi predilecția pentru ritmica discretă.

Maurice Ravel (1875-1937)

Discipol al lui Gabriel Faure, este atras de folclorul spaniol, lumea copiilor, umor, teme fantastice, fiecare dintre acestea oferindu-i un bun prilej de tratare specifică, ce a dus la elaborarea unui limbaj muzical deosebit.Melodia este modală, ritmica – variată, izvorâtă din sursele muzicii folclorice, armonia, de asemenea, este bazată pe moduri şi pe combinații timbrale deosebite, iar paleta instrumentelor folosite în cadrul orchestrei este îmbogățită de Ravel prin introducerea unor instrumente de percuție mai rare.

Creația sa cuprinde în general toate genurile muzicale.

Muzica pentru pian: lucrarea cea mai importantă este *Jocuri de apă,* dedicată lui Faure.

Creația simfonică şi concertantă este cea care i-a adus faima. *Bolero* este inspirată din muzica spaniolă, fiind inițial compusă sub formă de balet, ulterior lăsată ca piesă simfonică. Formula ritmică

enunțată la început se repetă obsesiv pe parcursul întregii piese. Din punct de vedere al formei arhitectonice, lucrarea este alcătuită pe principiul temei cu variațiuni. *Vals,* la fel ca şi *Bolero*, a cunoscut celebritatea prin redarea pe ritmul specific acestui dans a unei petreceri.

Concertul pentru pian pentru mâna stângă în Re major a fost creat pentru un pianist vienez, rămas infirm după primul război mondial. Conține o serie de efecte de jazz grefate pe o scriitură simplă.

Opera: comedia muzicală *Ora spaniolă* (1907), construită pe un singur act, element ce a încadrat-o în opera miniaturală cu accent umoristic.

Baletul: *Daphnis et Chloe* a fost creat la comanda directorului Baletului Rus din Paris, Serge Diaghileev, balet supraintitulat de Ravel *Simfonia coregrafică.* Inspirat după un scriitor grec din secolul IV, subiectul urmăreşte idila dintre 2 tineri păstori crescuți în mijlocul naturii. Apar 5 teme conducătoare ce personifică melodic cele 5 personaje. Corul este înfățişat muzical ca exponent al chemării naturii, iar din muzica acestui balet compozitorul va alcătui 2 suite simfonice, fiecare cu câte 3 părți.

Impresionismul de la sfârşitul secolului al XIX-lea, manifestat în pictură, s-a extins şi asupra muzicii, înaintând până la începutul secolului XX, prin creația lui Debussy, a lui Ravel şi a altora. Tot din pictură a pornit şi *curentul expresionist*, de care s-au apropiat în special reprezentanții noii şcoli vieneze, Arnold Schonberg, Alban Berg şi Anton Webern, dodecafonismul, atonalismul şi serialismul completând această tendință a exprimării muzicale.

O altă direcție a înnoirilor componistice a fost aceea care susținea o întoarcere la formele baroce sau clasice, instituindu-se curentul neoclasic (neobaroc), detectabil în unele perioade creatoare chiar la Schonberg, dar mai evident la Stravinski, Hindemith, Honegger, Prokofiev etc. Dintre compozitorii români din prima parte a secolului XX, şi chiar din a doua parte, putem cita pe George Enescu, Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu ş.a.

Dacă, în prima parte a secolului XX, înnoirile în domeniul artei moderne au fost mai puțin evidente, în special în muzică păstrându-se încă nealterată substața, a doua jumătate a secolului a adus în discuție *avangardele*, acel segment al artiştilor în căutarea permanentă a noului, determinând o fluctuație frecventă a direcțiilor şi tendințelor creatoare.

Au apărut muzicile *concrete, aleatorice, electronice*. Căutarea noului s-a bazat mai mult pe latura timbrală, inventându-se tehnici noi de emitere a sunetelor pe instrumentele clasice şi promovându-se unele sonorități noi pe aparatura electronică.

3. **Expresionismul**

Se dezvoltă în Germania anului 1910, încheindu-se în jurul anului 1925. Începând cu 1903, la Dresda, apare pentru prima dată un grup de pictori şi sculptori, reuniţi în *Die Brucke*, care vor folosi primii cuvântul de *expresionism*, referindu-se la un tablou de Van Gogh. Asemenea impresionismului, şi expresionismul s-a extins de la pictură la muzică, cei 3 mari reprezentanţi ai săi fiind Arnold Schonberg, Alban Berg şi Aanton Webern.

A apărut ca o reacţie faţă de impresionism, din punct de vedere muzical cunoscând două tipuri de manifestare la nivelul protagoniştilor: prin Schonberg şi şcoala dodecafonică vieneză şi, respectiv, prin Stravinski, în „perioada rusă".

Expresionismul muzical se traduce prin: melodică fragmentată şi declamatorie; armonie intens cromatică şi disonantă, atingând limita atonalităţii; realizarea unui proces de abstractizare în virtutea căruia prin dizolvarea tonalităţii şi a reprezentărilor tematice condiţionate de tonalitate şi prin înlocuirea acesteia cu reprezentări de tip serial, se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră şi expresie, în vederea eliberării totale a acesteia din urmă; reliefarea ostentativă a motivelor sau a fragmentelor tematice prin mijloace ritmice armonice, de instrumentaţie etc. de o acuitate deosebită, ca şi prin repetări cvasiautomate, factura lor rudimentară expres cultivată ducând la mutarea de accent de pe fizionomia motivului pe energia acestuia; aplecarea spre sursele primare ale muzicilor folclorice arhaice sau a celor exotice ca mijloc de realizare a expresiei de forţă elementară (Stravinski, Bartok, Prokofiev).

4. **Dodecafonismul**

Presupune existenţa dodecafoniei ca metodă de compoziţie în muzica secolului XX, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 semitonuri ale gamei cromatice temperate. A rezultat prin acumulări pe plan tehnic, manifestate în muzica europeană (Germania, Austria) la începutul secolului XX, fiind integrat global în fenomenul atonalismului.

Dodecafonismul a antrenat şi o gândire structurală, ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serie, ajungându-se la o nouă viziune asupra substanţei şi a discursului muzical. Această tehnică îşi leagă numele de Schonberg, care o foloseşte în 1923 în *5 piese pentru pian*, după care a fost folosită şi de elevii săi, Alban Berg şi Anton Webern.

Din punct de vedere estetic, este considerat, dincolo de virtuţile tehnice, un curent principal în prima jumătate a secolului XX

interferându-se cu expresionismul, de la principiile căruia au pornit cei 3 reprezentanţi ai Şcolii vieneze (compozitorii citaţi) atunci când doreau să creeze un idiom muzical expresionist (obsesia unor formule, atematismul şi fărâmiţarea conturului melodic, complicaţia ritmică, cultivarea intensă a disonanţei în armonie, melodia timbrală – „Klangfarbenmelodie”).

Arnold Schonberg (1874-1951)

Se pot distinge în creaţia lui Schonberg 4 perioade:

1) postromantică (1899-1908), în care preia stilul wagnerian, aducând ca element nou declamaţia cântată (*Cântece despre Gurre*);

2) atonală (1908-1923), în care înlătură definitiv centrul tonal; foloseşte vorbirea cântată şi atematismul (monodrama *Aşteptare* şi *Pierrot Lunaire*);

3) dodecafonică berlineză (1923-1933), în care creează un sistem abstract, bazat pe 12 sunete ale gamei cromatice temperate, orânduit în serii (opera bufă într-un act *De azi pe mâine*, suita *Geneza*, concertul instrumental şi muzica de cameră);

4) dodecafonică tonală (1933-1951), în care lucrările au tematică biblică (opera *Moise şi Aaron*), şi tematică socială cu nuanţe de protest (*Odă lui Napoleon* şi concertele instrumentale).

Alban Berg (1885-1930)

Adept al dodecafonismului, i-a adus îmbunătăţiri prin dezvoltarea declamaţiei ritmice şi a celei melodice. Foloseşte procedeul anagramei în muzică (seria recurentă), introducând cifrele cu semnificaţia lor. Lucrările sale mai importante sunt operele *Wozzeck* şi *Lulu* (pe libret propriu – foloseşte şi elemente de jazz, realizând şi o sinteză între tonalitate şi atonalitate).

Anton Webern (1883-1945)

Asemenea lui Schonberg, Webern cunoaşte mai multe perioade de creaţie:

1) perioada postromantică tonală (1899-1908), în care fragmentează linia melodică, o cromatizează la extrem, foloseşte o armonie instabilă şi o polifonie imitativă (ciclurile de lieduri);

2) perioada atonală (1908-1924), în care foloseşte un stil abstract, un aparat orchestral politimbral şi atematismul (*5 piese pentru orchestră şi solişti*);

3) perioada dodecafonică (1924-1945), în care foloseşte sistemul dodecafonic, un stil vocal aproape de cel instrumental (antivocal) în cadrul celor 4 lieduri, un stil politimbral punctualist, exploatând valorile non-sunetelor ca mijloace de expresie a muzicii.

5. **Serialismul (muzica serială)**

Reprezintă o continuare firească a căutărilor romantice, mobilul fiind acela al dezintegrării sistemului tonal prin excesiva cromatizare a limbajului armonic ce a dus la lărgirea expresiei. După perioada dodecafonică a urmat o limpezire, datorată cristalizării unui nou sistem, ce foloseşte 12 sunete puse într-o ordine liberă, aceiaşi 3 compozitori amintiţi utilizând în cadrul „Noii şcoli vieneze" tehnica serială.

La început, tehnica era legată de ideea de tematism. Ulterior, în 1949, compozitorul francez Olivier Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d' Intensités* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare modală (de unde şi *serialismul modal*), care presupune folosirea de tronsoane ale seriei cu care se operează la nivelul tuturor parametrilor (înălţime, durată, intensitate etc.), procedeu folosit şi astăzi.

După un an, Pierre Boulez, sintetizând muzica lui Anton Webern şi a lui Olivier Messiaen, iniţiază *serialismul integral,* ce presupune crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbru, mai târziu şi spaţiu, precum şi derivarea sau conjugarea lor, rezultând blocurile sonore. Acest tip de serialism operează mai ales cu microstructuri.

6. **Aleatorismul**

Noţiunea desemnează *muzica postserială*, unde a intervenit indeterminarea ca relaţie de ambiguitate între competenţele compozitor-interpret. Derivă de la latinescul *alea* = zar. Este legat de fenomenul larg al improvizaţiei, menţionat încă din tratatele secolului al XVI-lea, unde apare sub denumirea de *sortisatio* = muzică întâmplătoare, aflată în opoziţie cu *compositio* = muzică fixată.

În evoluţia muzicii contemporane, indeterminarea s-a constituit ca un adevărat asalt împotriva serialismului instituţionalizat; reacţia a fost conturată la început în cadrul şcolii americane de compoziţie, fiind susţinută de John Cage. În acest sens, aleatorismul apare ca un curent artistic manifestat în forme de realizare diverse în perioada deceniilor 6-7 ale secolului XX. Momentul de maximă implicare este reprezentat prin *grafism* şi prin *text composition*, forme de aproximare ce îndreptăţesc conceptul european de compoziţie, având contingenţe cu libera improvizaţie, inspirată de muzica de jazz şi din tradiţiile extraeuropene.

Teoreticienii Cornelius Cardew şi Michael Nyman au propus, conceptualizând termenul,anularea barierelor existente între activităţile muzicale de grup şi cele individuale, dintre profesionişti şi amatori, dintre executanţi şi auditoriu, dintre muzica de concert şi cea care aspiră la o „ecologie" sonoră, ducând spre o muzică ce foloseşte gândirea probabilistică şi legile operaţionale ale logicii polivalente.

Există menționate două forme ale aleatorismului: *forma controlată*, ce presupune o stabilitate a succesiunii secțiunilor, şi *aleatorismul integral*, ce creează combinații sincretice între arte, folosind săli de concert cu muzică perpetuă şi forme deschise. În cadrul aleatorismului, zgomotul devine un element expresiv, folosit ca mijloc acustic. Notarea acestui tip de muzică este una ce şi-a stabilit propriile principii.

Reprezentanții curentului aleatorist sunt Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis etc.

Bibliografie

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică,* vol.I, II, Ed. Muzicală, Bucureşti.

2. Brumariu, Liviu, Constantinescu, Grigore, *Postromantismul,* Ed. Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 1996.

3. Constantinescu, Grigore, *Romantismul în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” din Bucureşti, Ed. litografiată, Bucureşti, 1979.

4. Golea, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zori*, vol. I, II, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987.

5. Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I-IV, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1992 (I), 1995 (II), 1996 (III), 1998 (IV).

6. Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc,* Ed. Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 2000.

7. Ştefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Ed. Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1998.

FOLCLOR MUZICAL

Lector univ. dr. **OTILIA POP-MICULI**

Obiective

Cursul de *Folclor muzical* pentru anul II continuă studiul sistematic al folclorului, fiind util pentru viitorii pedagogi muzicali, în cunoaşterea, analizarea, învăţarea şi transmiterea tradiţiei muzical-folclorice şi a categoriilor muzicale existente în repertoriul practicat, asigurând în acelaşi timp autenticitatea.

Cursul urmăreşte: formarea unor competenţe de cunoaştere a repertoriilor muzicale prezente în cadrul diferitelor obiceiuri, precum şi a celor neocazionale; formarea deprinderilor şi capacităţilor de a interpreta ştiinţific creaţia muzical-folclorică.

La sfârşitul anului II, studenţii vor trebui să cunoască genurile muzicale româneşti practicate în cadrul tradiţional, să le recunoască după elementele caracteristice, putând face astfel distincţia între autentic şi prelucrare.

1. CATEGORII ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC

Criterii de sistematizare a muzicii populare româneşti

Creaţia muzicală populară constituie una dintre preocupările majore în ceea ce priveşte studiul ştiinţific etnomuzicologic. Numeroşi cercetători au încercat diverse tipuri de clasificare a genurilor şi a speciilor muzicale tradiţionale, ţinând cont de complexitatea tezaurului naţional muzical, precum şi de sincretismul acestuia.

În general, *clasificarea* se face după următoarele criterii:

a) După modul de realizare: creaţii literare; creaţii muzicale; creaţii coregrafice; creaţii dramatice.

b) După modul de execuţie: producţii artistice vocale; producţii artistice instrumentale; producţii artistice vocal-instrumentale.

Primele două tipuri sunt performate de către ţărani, ultimul tip fiind specific lăutarilor, dar se găseşte şi în mediul tradiţional ţărănesc.

c) După maniera de interpretare muzicală: execuţie individuală (solistică); execuţie în grup (*la unison, antifonic, eterofonic, polifonic, armonic*).

Diferenţierea repertoriului se face după: categorii de vârstă; categorii de sex; profesiuni.

În *sistematizarea* creaţiilor muzicale tradiţionale, cele mai importante *criterii* sunt legate de: prilejul cu care se desfăşoară manifestările; funcţia pe care o au în cadrul manifestărilor.

În ceea ce priveşte *funcţia* manifestărilor tradiţionale, semnalăm existenţa a două tipuri de producţii folclorice:

• ocazionale, legate de: muncă; date calendaristice; momente din viaţa omului;

• neocazionale: doina; balada; cântecul propriu-zis; melodiile de joc; cântecele orăşeneşti.

Criteriul de bază al clasificării melodiilor este fundamentat pe conţinutul melodic şi pe tehnica de alcătuire a melodiilor.

Folclorul obiceiurilor. Caracteristici generale şi specific muzicale

Obiceiurile folclorice reprezintă ansamblul de manifestări legate fie de o dată, fie de un anumit eveniment, având un caracter colectiv şi permanent, transmiterea lor făcându-se de la o generaţie la alta într-o anumită epocă şi pentru o anumită colectivitate.

Etnologii consideră că obiceiul, în general, cuprinde mai multe ceremonii organizate într-un mod specific, în *secvenţe* ce se succed gradual.

În ceea ce priveşte teoria ritualului, acesta este definit ca fiind un element al obiceiului, format dintr-un singur act. Actele rituale pot îmbrăca forme ceremoniale, producându-se în faţa unui grup de oameni, având un caracter fie artistic, fie mistico-religios, juridico-economic sau distractiv.

Din punct de vedere etnologic, obiceiurile folclorice se grupează în: obiceiuri de peste an, legate de date calendaristice fixe sau de momente ale muncii (obiceiuri din perioada de iarnă şi primăvară-vară); obiceiuri legate de viaţa omului (ciclul familial).

Actualmente se observă o tendinţă de dispariţie a multora dintre obiceiuri şi dispariţia caracterului magic, înlocuit de cel ludic sau de spectacol. În ceea ce priveşte elementele muzicale ce alcătuiesc melo-

diile din cadrul obiceiurilor, acestea au o factură arhaică în cele mai multe dintre cazuri, o formă concisă, se bazează pe sisteme sonore şi ritmice aflate în diferite stadii de evoluție, iar execuția este fie vocală, fie instrumentală.

Folclorul obiceiurilor legate de ciclul calendaristic

Perioada de iarnă. Manifestările ritualice din această perioadă se desfăşoară pe parcursul a două săptămâni, între 24 decembrie şi 7 ianuarie. Secvențele ceremoniale sunt deosebite stilistic şi compozițional, genurile muzicale fiind: colindul, cântecul de stea, urarea cu plugul, sorcova, zioritul, vasilca, jocul şi dansul ritual cu măşti, teatrul popular, teatrul religios. Originea repertoriului de iarnă este în cultura străveche autohtonă geto-dacă, peste care s-au suprapus elemente ale altor culturi foarte vechi, precum cea romană şi cea slavă.

Colindul, denumit zonal şi *colinda*, *corinda*, *cântec la fereastră*, *cântec de dobă*, *a dobei*, *cântec de pițărăi*, este cel mai reprezentativ gen muzical al acestei perioade. Denumirea de *colind* vine de la grecescul *Kalendae* (de unde şi calendar) şi de la slavul *Koleda* (de unde şi colinda, corinda, formă ce pare a fi mai nouă, regională – conform Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*).

Obiceiul se desfăşoară pe parcursul a 2,3 zile, cu începere din după-amiaza zilei de 24 decembrie sau în preajma Anului Nou, colindându-se la fereastră, afară în curtea gospodarului sau în casa acestuia.

Textele poetice sunt deopotrivă profane şi religioase. Cele mai vechi sunt *colindele laice*, care indirect, în mod hiperbolic, prezintă aspecte legate de munca şi viața unei familii. Aceste texte sunt individualizate, diferențiindu-se după: vârstă (colinde de copii, de tineri, de bătrâni), sex (de fată, de băiat), profesie (de vânător, cioban, agricultor, pescar, militar etc.), categorii sociale (preot, notar, primar, văduvă, tineri căsătoriți, gospodar, logodnici etc.). Câteva teme literare întâlnite în colinde amintesc de vechi legende (legenda celor 9 frați metamorfozați în cerbi, legenda soarelui care şi-a pețit sora etc.), basme, teme de balade (Nevasta fugită, Soacra cea rea, Miorița, Şarpele, Pintea haiducul, Meşterul Manole etc.).

Versurile colindelor se înrudesc cu cele de nuntă, desfăşurarea epică fiind concentrată pe aspectul de urare, care apare de regulă la sfârşitul versurilor, tema poetică fiind doar pretextul pentru înfățişarea celor colindați. *Colindele religioase* au o origine mai nouă, fiind influențate de cărțile apocrife, textele lor fiind adaptate la melodiile de colindă.

Interpretarea repertoriului de colinde poate fi vocală sau în grupuri compacte de copii şi maturi. Există zone în ţară unde maniera de interpretare este cea antifonică, în Banat, sudul Transilvaniei, Muntenia, vestul Dobrogei, putând fi însoţită şi de instrumente de percuţie sau aerofone, aşa cum se întâmplă în Banat şi Transilvania, sau vocal-instrumental, ca în zona Olteniei.

Pe plan *muzical,* melodia colindului este concisă, dinamică, uneori solemnă, având contururi precise, ritmică pregnantă, formă fixă. Cu un număr redus de mijloace de expresie, prin intermediul ingeniozităţii ritmico-melodice şi al procedeelor de creare a discursului muzical, colindele româneşti se deosebesc net de Cântecele de Crăciun apusene.

Etnomuzicologii au depistat, pe baza analizei, două *stiluri melodice* de colind, practicate deopotrivă în zonele etnofolclorice ale ţării. *Stilul vechi* s-a păstrat de-a lungul Carpaţilor, din Banat până în sudul Moldovei, în sud-vestul Munteniei şi, parţial, în Dobrogea. *Melodia* este silabică, foloseşte versul hexa- sau octosilabic, are contur crenelat sau apropiat de recitativ în care consonanţele sunt frecvente. Saltul iniţial este de cvartă sau cvintă.

Structura arhitectonică a rândului melodic este de obicei motivică, forma este fixă, strofică, alcătuită din unul sau două refrene plasate la începutul, mijlocul sau sfârşitul colindului, având o schemă asimetrică.

Structura melodică este penta- şi hexacordală, cadenţând pe subton.

Ritmul poate fi giusto-silabic, aksak, parlando-rubato sau divizionar. *Stilul nou* s-a născut probabil începând cu secolul al XVIII-lea. Alături de scările arhaice se impun cele modale, organizate în unele cazuri prin alăturarea a două penta- sau tetracorduri, dând melodiei un aspect amplu. De asemenea, sunt prezente melismele, refrenele reducându-se ca dimensiune.

Tempoul este rubato, ritmul diluat, *sistemul ritmic* este intermediar între giusto-silabic contaminat cu sistemul distributiv sau cu cel parlando-rubato. Ca unităţi de timp se foloseşte doimea cu punct, alături de optime şi pătrime.

Forma arhitectonică este dezvoltată. Unele dintre aceste trăsături apropie colindul de stil nou de cântecul liric.

Cântecul de stea se deosebeşte de colind prin tematica sa, ce ţine de aspectul religios şi de originea cultă. *Textele* acestor cântece sunt adaptate melodiilor bisericeşti de tip apusean, excepţie făcând unele zone din Oltenia şi din Muntenia în care acestea se cântă şi pe melodii de sorginte populară.

Năsăud

Scu-lați gaz - de, nu dor - miți,

Scu-lați gaz - de, nu dor - miți,

Că nu-i vre-mea de dor - mit,

Că nu-i vre - mea de dor - mit.

Sanț — Năsăud

Adagio
poco rubato

Scoa-lă, scoa-lă gaz - d-a -

lea - să Ș-a - prin -

de lu - mi - na-n ma - să.

Oltenia

♩= 80

Am ple - cat la co - lin - dat

În - tr-un zori de zi - uă Și dru-mul ne-a

lu - mi - nat Zo - ri - le de zi - uă.

Alte *deosebiri* între cele două tipuri de genuri muzicale sunt: lipsa refrenului în cazul cântecului de stea, gruparea versurilor în strofe, modul de interpretare şi caracterul solemn. În prezent, aceste cântece sunt interpretate numai de copii în Ajunul Crăciunului şi în zilele de Crăciun.

Urarea este făcută atât de către copii, cât şi de către maturi. Cea a copiilor se face câteodată pe ritmuri complexe şi pe melodii simple. Versurile *sunt uneori umoristice. În Moldova şi în Muntenia, în câteva sate, copiii merg la urat cu Pluguşorul sau cu Buhaiul (acest lucru întâmplându-se pe alocuri şi în Transilvania). În acest fel, este anunțat începutul muncilor agrare şi se fac previziuni asupra bogăției anului ce urmează. Melodiile* sunt diferite ca origine, cele vechi fiind pentatonice, iar celelalte – hexacordice sau modale.

Urarea maturilor cu plugul este efectuată în grup numai de către bărbați, ceremonialul reprezentând un vechi rit de fertilitate, ce se prezintă sub forme variate.

Furești — Argeș

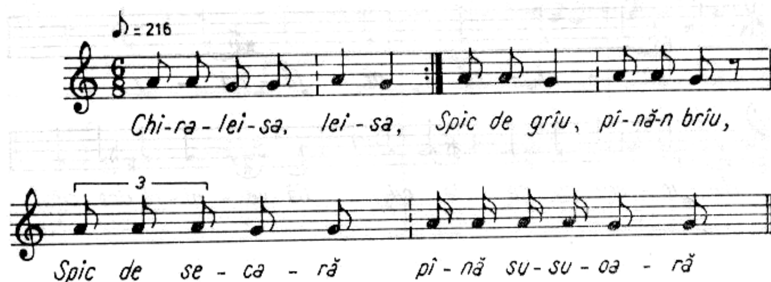
♩=168 → 210

Sor - co - va, ve - se - la, Să tră - iți, să-m - bă - trî - niți,
Ca un măr, ca un păr, Ca un fir de tran- da - fir.
Ta - re ca pia - tra,
Iu - te ca să gea'
Ta - re ca fie - rul
Iu - te ca o - țe - lul La a - nu și la mulți ani.

*preluat din A.I.E.F., Mg. 1995

Textul este o creație de mari dimensiuni care descrie în mod alegoric cu episoade umoristice, uneori satirice, fazele muncilor agricole. În unele zone, sunt folosite teme de baladă, precum *Miorița*. În prezent, obiceiul se păstrează doar ca mijloc de distracție şi de felicitare. Sunt folosite ca instrumente de acompaniament buhaiul sau clopotele de la animale.

Iteu – Bihor
(culeg. Traian Mârza)



*preluat din A.F. Cluj, Mg. 2379

Vasilca este un obicei pe cale de dispariție cu un caracter agrar. Se mai păstrează în Muntenia şi, parțial, în Oltenia. Denumirea ardelenească este *vergel* şi a fost atestată de către Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*.



Melodia cunoaşte două tipuri: unul înrudit cu colindul, iar celălalt, mai dezvoltat, având formă ternară sau pătrată, cu o melodie desfăşurată în mod mixolidic sau ionic pe un ritm măsurat (exemplul redat anterior face parte din colecția George Breazul).

Jocurile cu măşti cuprind: Turca, Cerbul (în Transilvania), Brezaia (în Muntenia), Capra şi Ursul (în Moldova), desfăşurându-se în preajma Anului Nou. Sunt organizate de către feciori şi se folosesc măştile de animale. În Transilvania, aceste jocuri sunt însoțite şi de colinde cu texte profane din repertoriul obişnuit sau cu tematică specială.

JOCUL URSULUI

Fluier moldovenesc

Dobă

Voce

(Da) Şi io-s fi - şor di po - pă

etc. (melodia se repetă identic).

Melodiile pe care se practică obiceiul sunt instrumentale, în formă de suită de jocuri, ce se desfăşoară în ritm binar şi aksak. Local, în Moldova, sunt folosite şi melodii de doină.

Teatrul profan are origine cvasifolclorică mai nouă şi cuprinde piese dramatice, precum *Iancu Jianu, Haiducii, Anul Nou şi Anul Vechi*. *Repertoriul muzical* folosit are un caracter eterogen, ca stil şi origine. Alături de melodii populare apar şi melodii orăşeneşti. Dialogurile se remarcă prin caracter realist, ce implică aspecte din viața cotidiană, personajele fiind luate din mediul tradițional şi din cel orăşenesc. Cele mai valoroase producții sunt cele cu tematică haiducească, atestate încă din secolul al XVIII-lea.

Teatrul religios este atestat documentar din secolul al XVI-lea. Originea sa este cultă, începuturile aflându-se în biserică, când scenele de mister al naşterii erau interpretate de către preoţi. A fost preluat ulterior de popor, care l-a continuat, transformându-l într-un spectacol vesel de teatru de păpuşi. *Melodiile* folosite pentru caracterizarea unor personaje şi întâmplări sunt bisericeşti, multe dintre ele fiind identice cu cântecele de stea.

Perioada de primăvară-vară. Manifestările din această perioadă sunt legate de date calendaristice fixe sau de momente ale muncii păstoreşti şi agrare fără dată fixă. Caracterul lor este pronunţat agrar, iar timpul de desfăşurare este între lunile martie şi august. Repertoriul muzical cuprinde cântece, jocuri, manifestări dramatice legate sau nu de ritual. Există o grupare a acestor manifestări după felul muncii de care sunt legate (cf. Emilia Comişel, *Folclor muzical*, E.D.P., Bucureşti, 1967): obiceiuri şi cântece care pregătesc sporul recoltei – *Plugarul, Cucii, Alegerea Crailor* sau *Bricelatul, Sângeorzul, Lăzărelul, Junii, Boul Înstruţat, Căluşul;* obiceiuri şi cântece care anticipează sau însoţesc strângerea recoltei – *Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa;* diverse obiceiuri şi cântece legate de viaţa individuală şi de familie – *Hăulitul, Înfrăţitul, Homanul, Strigarea peste Sat, Câţu-Mâţu, Toconelele etc*.

În majoritatea ritualurilor citate, muzica are rol secundar. În câteva cazuri, însă, există reprezentări animiste ale omului şi vechi modalităţi de a influenţa forţele naturii cu ajutorul sunetului recitat sau cântat şi al gestului – este vorba de Paparudă şi de Scaloian.

Muzica instrumentală nu este special creată pentru ritual, ci împrumută piese din mai multe genuri. Există însă şi anumite melodii rituale care sunt cântate exact în momentele semnificative ale obiceiurilor respective – Lazărul, Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa, Hăulitul, Lioara, Căluşul.

*Lazărul. A*vând identitate păgână, chiar dacă se practică în Muntenia, în Sâmbăta Lazărului, este performat de către fete. Eliberat de sub tutela magicului, o dată cu emanciparea concepţiei despre mediul înconjurător, obiceiul cu acelaşi nume a rămas doar un prilej de urare pentru o recoltă bună peste an, fiind plasat calendaristic aproape de începutul anului nou agrar, şi/sau de distracţie. În cadrul cântecului

ritual, unui vers de obicei octosilabic i se adaugă un refren trisilabic („Lazăre”), structura sa celulară fiind constituită pe un ritm de *anapest*. Configurația sonoră a refrenului este, de obicei, descendentă, cadențând pe sunetul fundamental al structurii.

Structura sonoră pe care evoluează acest cântec ritual augural cuprinde tipuri sonore înrudite:

1) Structură sonoră având în componență 5-6 sunete organizate într-o *pentacordie* cu substrat tetratonic şi cu 3m.



*preluat din Gh. Oprea, *Sisteme Sonore în Folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Fg. 8726b

2) Structură sonoră organizată într-o *hexacordie* cu 3M şi finală pe treapta 2.



*preluat din Gh. Oprea, *Sisteme Sonore în Folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Fg. 1012c

3) *Structură heptacordică* provenită din extensia celei hexacordice – eolian cu finala pe treapta 2.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 174a

Varianta originală din județul Tulcea aduce nou față de cea precedentă îmbinarea *structurii heptacordice* cu *recitativul recto-tono* plasat la sfârşit.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 8572a

Acelaşi *recitativ recto-tono*, îmbinat de această dată cu un *tricord*, cadențând pe treapta 2, întâlnim în varianta de *Lazăr sârbesc*, cântat în comuna Plătăreşti, Ilfov.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 7887a

Varianta sârbească găsită în fosta Iugoslavie (Bujanovca) îmbină acelaşi *recitativ recto-tono* cu o *bicordie*, cadențând pe treapta 1 sau pe treapta 2.



Кум чашу пије, бога моли.
Стари сват чашу пије, бога моли.
— — — — — — — — —
Сви сватови чашу пију, бога моле.

*preluat din O. Vasic, D. Golemovic, *Narodne pesne i igre n okolini Bujanovka*



*preluat din O. Vasici / D. Golemovici, *Narodne pesne i igre n okolini Bujanovka*

Varianta macedoneană originară din Gramatikova se înscrie într-o *structură tritonică* SI-SOL-MI cu pien, interpretarea sa făcându-se pe două voci, cea de-a doua (isonul) fiind constant cântată pe treapta 6.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 4388c

La o analiză mai atentă se observă, în exemplele înregistrate în arealul românesc, existența unui singur tip melodic cu variante. Diferențele apar după cum urmează: la refren – valorile sunt diminuate față de cel anterior; sub aspect sonor, se observă o extensie în registrul

grav prin folosirea secundei LA-SOL. Acest tip de amplificare melodică determină ambiguitatea funcțională prin bipolaritatea de 2M aflată la baza structurii sonore.

În exemplele cântate în zona balcanică se observă o desfăşurare melodică pe structuri bicordice, tricordice, tritonice îmbinate cu recitativul recto-tono.

Din punct de vedere arhitectural, din analizele efectuate asupra întregului material sonor existent pentru această categorie folclorică, am întâlnit următoarele combinații:

A Rf.	A Rf. B Rf.
A Rf. Av. Rf.	A recitativ recto-tono

Paparuda. Este un ceremonial complex ce se înscrie în categoria celor pentru fertilitatea pământului prin provocarea ploii în vederea obținerii unor recolte bogate. Se practică aproape în toate zonele țării, atât preventiv în perioada aprilie-iunie, cât şi în perioadele de secetă. Obiceiul este practicat fie de către fetițe între 9 şi 11 ani, fie de către o fată nemăritată, fie de un flăcău sau de o femeie gravidă ce se îmbracă în frunze de boz, brusture, mai rar alte plante, întotdeauna la o fântână sau pe marginea unei ape, izolat purtând în mână o cruce din lemn. Denumirile zonale sunt Păpălugă, Păpărugă, Băbăruță, Peperuie, Dodoloaie, Mătăhulă etc.

Obiceiul este străvechi, G.Dem Teodorescu atribuindu-i origine tracică, pornind de la răspândirea sa şi la alte popoare din zona balcanică, unde denumirile sunt asemănătoare. J.G. Frazer atestă existența obiceiului şi la indieni sub o formă identică, denumirea fiind aceea de *Regele Ploii*, element ce indică obârşie indo-europeană.

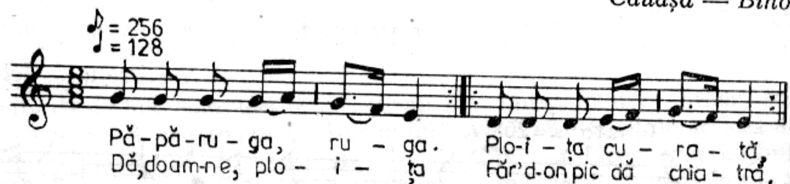
Melodia ceremonială desfăşurată simultan cu stropitul cu apă pe actanți diferă de la o zonă la alta, fiind în concordanță cu caracterul jocului ce îi urmează.

Ritmul este hexasilabic, existând însă şi tipare octosilabice, ambele tipare fiind încadrate în sistemul ritmic giustosilabic. *Structura sonoră* cuprinde un număr redus de sunete, de la tritonii cu/fără pieni până la pentacordii/hexacordii. *Forma arhitectonică* este fixă şi cuprinde unul sau două rânduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte cu structură motivică. Caracterul melodiei este silabic.

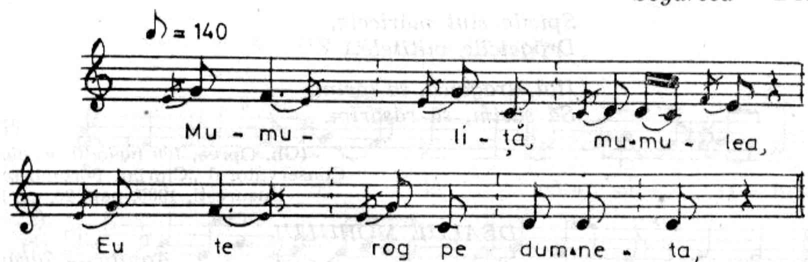
Arcani – Gorj



*preluat din Gh. Oprea / L. Agapie, *Folclor muzical românesc*



*preluat din T. Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*



*preluat din E. Comişel, *Folclor muzical*

Scaloianul. Este un obicei înscris în categoria celor de invocare a ploii, practicat de către copii, în timpul secetei, în Muntenia, Oltenia, Dobrogea şi Moldova, având mai multe denumiri zonale, precum Scaloian, Caloian, Călian, Sul, Ududoi. Rămăşiță probabilă a unui cult închinat unui zeu vegetațional sortit morții şi învierii rituale, obiceiul îşi are ecou, în opinia specialiştilor, în cultul zeilor greci Adonis, Attis sau al celui egiptean Osiris, precum şi al cuplului Adonis-Afrodita. În perioada romană există menționat un obicei asemănător, în care preoții Sali aruncau în Tibru 24 de păpuşi din lut, numite Argei, cu scopul de a aduce ploaia. Forme similare ale obiceiului se întâlnesc la bulgari (Gherman, Caloian), la ruşi (Iarilo) şi în Boemia (Marena sau Smet).

Din punct de vedere muzical, obiceiul este adaptat în general melodiilor de bocet din zona respectivă. Astfel, în Muntenia şi în Dobrogea, unde bocetului îi este specifică proza cântată, melodia Scaloianului apare în forme aproape identice cu ale acestuia – lamentaţia funerară se desfăşoară pe anumite tipare fixe în rânduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic şi recto-tono, pe un mod frigian ce are alternanţă major-minor, ca o prelungire a substratului pentatonic.

Există şi alte forme de melodii ce seamănă mai mult cu incantaţiile arhaice, pe un număr redus de sunete şi cu forme ce cuprind 2-3 rânduri melodice asemănătoare între ele, elemente ce corespund tipului arhitectonic primar sau binar.

O variantă a acestui obicei, desfăşurată în luna aprilie, este *Sulul*, atestat în sudul Munteniei, pe Valea Mostiştei. În cadrul acestuia au fost depistate 3 categorii de melodii rituale vocale, melodii de joc ritualizate (Bumbacul, Raţa, Alunelul, Ceasul), precum şi cântece neocazionale pasagere. Primul grup de melodii cuprinde cântece cu un tip unitar care evocă prin text şi prin melodie o lamentaţie funebră. *Ritmul* este parlando-rubato, iar desfăşurarea strofei melodice scoate în evidenţă alternanţa major-minor.

Luncaviţa — Dobrogea

Ca- lo- ie- ne, ie- ne,

Ţi-a pus ma-ma nu-mi-li Sto- ie-ne, Nu te-aigîn-dit la ma-ma ta,

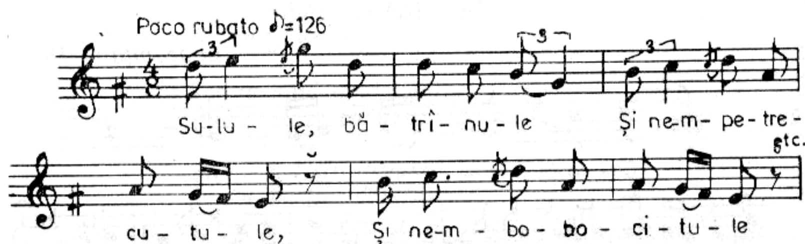
C-ai lă- să- ton ur-mî fă- ră nici o mi- lî Ui- te

dra- ga ma-mi cî- te- mor-min-tea zî ma-ma ca o floa-ri

Bra-du ma-mi, a- la ma-ri, Bra-du ma- mi a- la, pu-iu-le!

*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Frăsinet — Muntenia



*preluat din arhiva I.C.E.D.

Drăgaica. Constituie un obicei ce marchează coacerea recoltei. D. Cantemir o descrie ca fiind un joc de Sânziene (24 iunie). În prezent se găseşte doar în câteva zone din Muntenia.

Cântecul ritual al Drăgaicei este urmat de o suită de melodii de joc ce au căpătat stabilitate în cadrul obiceiului. Caracteristic pentru melodie este ritmul ostinat, bazat pe repetarea identică a aceleiaşi formule construită pe ritm aksak.

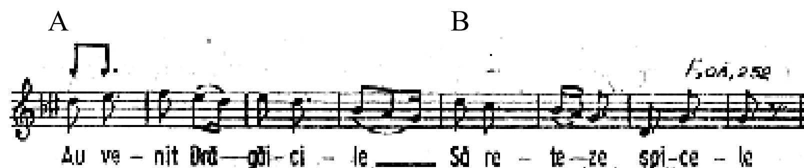
Primul tip de melodie rituală consemnat este cel ce se desfăşoară pe o structură *tetratonică hemitonică* a cărei treaptă 4 se află la interval de 4+ faţă de fundamentală.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore in folclorul românesc*

Un alt tip este cel în care amplificarea sonoră operată în registrul superior, precum şi coborârea treptei 3 fac posibilă apariţia unor elemente cromatice şi evoluţia către o *heptacordie de tip mixolidic*. Acest tip este frecvent întâlnit în nordul judeţului Teleorman.

A B



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore in folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Mg. 4100

În sudul judeţului Teleorman circulă un tip melodic înscris în *pentatonicul anhemitonic I, mod 1*, ce preferă intervalul de 4p şi 3M în succesiuni predominant crenelate.

A Av.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore in folclorul românesc*

În toate tipurile întâlnite, cadenţa finală este pe treapta 1, iar 3M ascendentă este situată pe fundamentală. De asemenea, întâlnim saltul de 4p ascendentă spre treapta 1 a finalului de strofă melodică.

Ritmul pe valorile inegale (aksak) constituie o altă particularitate a acestui cântec, dar şi a jocului ce-l urmează în desfăşurarea rituală.

Jocul, interpretat la fluier, se desfăşoară melodic pe o *heptacordie de tip mixolidic cu elemente cromatice*. Marcajele ritmice ale paşilor ce însoţesc dansul se desfăşoară pe un ritm de anapest. Structura acestui dans este motivică, repetându-se în special pe al doilea motiv (B).

Structurile arhitectonice ale cântecului ritual sunt:

A B
A Av. Avc

Cununa. Ritual complex, desfăşurat la sfârşitul perioadei de recoltare a cerealelor, analizat destul de mult de către specialişti; obiceiul este definit de către etnologul *Ion Ghinoiu* astfel: „Ceremonial

agrar la trecerea spiritului grâului din ciclul vieții (planta) în ciclul morții (sămânța). Drumul spre nemurire al spiritului grâului intersectează trei adăposturi (lumi) succesive: *preexistența,* de la sămânța semănată la sămânța încolțită; *existența,* de la sămânța încolțită la sămânța recoltată; *postexistența,* cu două destine, de la sămânța recoltată la sămânța semănată şi de la sămânța recoltată la sămânța măcinată şi transformată în pâine sacră”.

Vechimea ceremonialului şi cântecelor sale este plasată probabil în preistorie, în practicile magice legate de munca pământului, trecând apoi în cultul zeităților greco-romane ale fertilității şi fecundității, pentru a se contura într-o formă destul de apropiată de cea actuală în perioada medievală timpurie.

În opinia folcloristului *Ovidiu Bârlea*, evoluția obiceiului nu permite decât o cronologizare relativă, iar faptul că aria sa de răspândire este cea aproximativă a voievodatului Transilvania pare să indice proveniența sa din această zonă. Acelaşi autor crede că această formă ceremonială a existat şi la sud de Carpați în forme magice foarte vechi, legate de semnificația ultimelor spice.

Într-o formă extrem de concentrată, acest obicei evoluează în cadrul restrâns al familiei, iar ca manifestare tradițională este legat de un grup mai larg de participanți, cândva întreaga obşte sătească fiind implicată în această oficiere.

Ritualul în sine cuprinde mai multe secvențe punctate şi muzical prin cântece specifice interpretate de către secerători. Astfel, se cântă în debutul ceremonialului de secerat, apoi la masa de amiază, în timpul secerişului, la confecționarea cununii de seceriş, în drum spre casa gazdei unde se organizează claca, la cină. Alături de aceste cântece rituale, există şi momente de joc executate în cele trei secvențe ceremoniale importante – dimineața, la plecarea de la gazdă, apoi la masa de amiază şi la sfârşitul secerişului, în fața curții gospodarului. De menționat este faptul că aceste jocuri nu au caracter ritual decât prin momentele semnificative ale desfăşurării lor, repertoriul acestora fiind cel obişnuit al zonei. Ceea ce rămâne ritual este *cântecul de cunună*, executat vocal.

Aria de răspândire a obiceiului este Transilvania şi Banatul, unde a supraviețuit sub forma unor elemente disparate dintr-o formă tradițională, încărcată cândva cu elemente magice. Simbolic, cununa

de grâu prezentă în ceremonial reprezintă rodul bogat şi fertilitatea, de aceea păstrarea sa într-un loc sacru (lângă icoană) duce la sporirea acţiunii sale apotropaice şi augurale, atât pentru gospodar, cât şi pentru spaţiul în care acesta locuieşte.

Tipurile melodice ale cântecului ritual care circulă sunt diferite, astfel:

1) *În sudul Transilvaniei – Ţinutul Făgăraşului – Mărginimea Sibiului.* Melodia rituală care se cântă aici poartă numele de *Dealul Mohului*, evoluând pe o structură dintre cele mai arhaice. Sunetele componente ale acesteia se desfăşoară în cadrul unei *pentacordii diatonice cu 3M*. Aceste sunete sunt atrase de o finală certă situată pe treapta 1, pe care de altfel şi cadenţează.



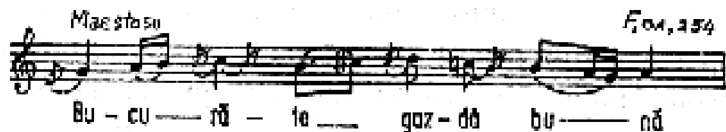
*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Fg. 1088a

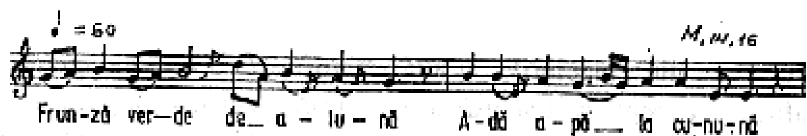
Se observă, din exemplele prezentate, cum structura de bază a acestui tip melodic este cea a unei *tricordii* (SI-LA-SOL). Extensia către *pentacordie* se face prin plasarea unei singure celule melodice la sfârşitul celui de-al doilea rând melodic. De asemenea, trebuie subliniată simetria succesiunilor sonore de la extremele strofei melodice (incipit şi cadenţă finală) pe treptele tricordiei.

Structura arhitectonică a cântecului ritual de acest tip cuprinde 3 rânduri melodice diferite – A, B, C.În varianta din zona Hunedoara se poate remarca aceeaşi simetrie, dar spre deosebire de tipul din Făgăraş, treapta 4 este fluctuantă (DO). Şi în acest caz, se păstrează o structură arhitectonică tripartită ABCB.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

2) *În zona Țara Moților.* Structura sonoră întâlnită în acest ținut este *pentacordia anhemitonică*, modurile 4, 5. Definirea structurii sonore se face abia în final prin mersul treptat suitor şi apoi coborâtor pe treptele picnonului. Tot ca o caracteristică a acestei structuri este şi saltul de 4p descendentă care conturează cadența de la sfârşitul strofei melodice. Structura arhitectonică cuprinde 3 rânduri melodice înrudite între ele.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

3) *În zona Cluj – Huedin – Turda.* Predominantă aici este *structura tetratonică* SI-LA-SOL-MI. Cadența finală este realizată pe 4p descendentă (2-<u>6</u>). Întâlnim cazuri în care tetratonia mai sus menționată se transformă prin extindere în registrul acut sau grav într-o *pentatonie anhemitonică I*, mod 5. Bipolaritatea de 3m accentuată în cadența mediană pe SOL (1) şi cadența finală pe MI (<u>6</u>) sunt caracteristice pentru acest subtip. Structura arhitectonică a cântecelor rituale din această zonă cuprinde de asemenea trei rânduri melodice înrudite între ele.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

4) *În zona Năsăud.* Structura sonoră întâlnită în sudul Năsăudului este tot o *tetratonie* a cărei desfăşurare melodică este LA-SOL-MI-RE. În partea de est a ţinutului năsăudean, ponderea o deţine *tricordia* SI-LA-SOL în jurul căreia se concentrează toată melodia, oricât de amplă ar fi ea. Sunetul ce apare la 4p inferioară (RE-5) poate fi socotit drept treaptă de sprijin pentru fundamentală. În multe dintre cazuri se impune treapta 4, eliminându-se în acest fel substratul prepentatonic.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

5) *În zona Maramureş.* Varianta melodică din acest ţinut se desfăşoară tot pe o *tetratonie* de tipul SI-LA-SOL-MI, cadenţând intern pe MI (6), LA (2) şi SI (3), iar în final pe treapta 1 (SOL). Se observă şi aici acea pendulare funcţională. De remarcat este şi faptul că varianta din această zonă este puternic ornamentată, interpretată rubato, apărând şi refrenul (vezi rândul melodic 7).

Structura arhitectonică poate fi A A sau A B.

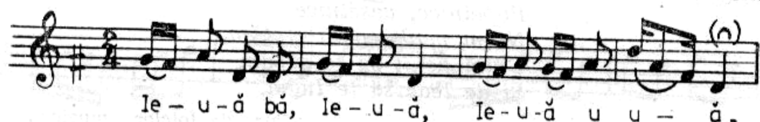




*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

Aşadar, structurile sonore întâlnite în diferitele zone din Transilvania sunt: *tricordia, tetratonia, pentacordia, pentatonia cu substrat pentatonic*, mergând până la *hexacord* cu treapta 4 uneori instabilă în sens ascendent (Hunedoara). Profilul melodiilor este crenelat, în unele subzone întâlnind şi melodii bogat ornamentate (Năsăud şi Maramureş), iar structura arhitectonică cel mai des întâlnită este A B C, existând însă şi cazuri când întâlnim structură bipartită (A B – Maramureş). Cadențele finale cele mai des întâlnite sunt pe treptele 1, <u>6</u> şi uneori pe subton (tipul 2 – Năsăud). Execuția cântecului de seceriş este făcută exclusiv de către colectivitatea feminină a satului, păstrătoare prin excelență a tradiției. Tempoul este *rubato* sau în unele cazuri *giusto*. În unele tipuri, întâlnim la începutul acestui cântec ritual invocația *Doamne*, ce pare a constitui o influență a colindei (tipul 2 – Năsăud). Toate aceste elemente demonstrează existența unei diferențieri în structură melodică între ținuturile transilvănene ale acestei categorii folclorice.

Hăulitul. Obiceiul este răspândit în Oltenia Subcarpatică. G. Breazul îl definea ca fiind un străvechi obicei de primăvară aflat în practica copiilor, în special în mediul pastoral. Din punct de vedere muzical, este caracterizat prin modul special de emisie vocală *de piept*.



Structura sonoră pe care se bazează cuprinde armonicele 3,4 şi 5 sau 4,5 şi 6. Atunci când lipseşte armonicul 5 apare bitonia.

Ritmul pe care se desfăşoară este alcătuit din formule simple, înrudite între ele, anapestul combinat cu piricul şi uneori cu ionicul minor predominând.

Forma arhitectonică este liberă, structurată motivic pe două secţiuni. Maniera de cântare „hăulită" se găseşte şi în unele cântece propriu-zise ca refren, iar în anumite doine este intercalată între strofele melodice. În cântecul propriu-zis de factură mai nouă, această manieră de cântare se desfăşoară pe un ritm de joc.

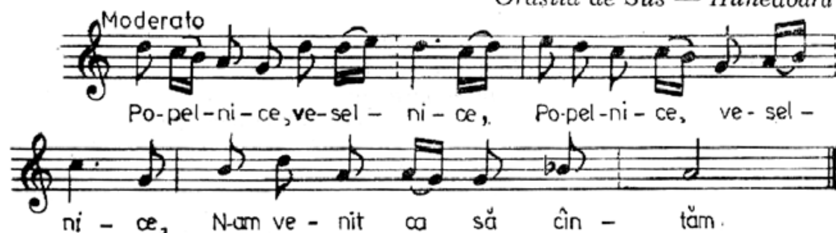


*preluat din C. Georgescu, *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*

Homanul / Popelnicul. Obicei străvechi de culegere a plantelor de către tineri (fete şi băieţi), precum şi de confecţionare a unor obiecte de uz casnic, în special a furcilor, precum şi de săpare a primelor plante în perioada de primăvară. Zonele de desfăşurare sunt Oltenia şi Hunedoara.

În Oltenia există două tipuri melodice pentru Homan. Primul dintre ele cuprinde melodii în stil recitativ cu versuri inegale şi duratele silabelor în care predomină optimea. Cel de-al doilea tip cuprinde versuri izometrice, iar valorile sunt ceva mai mari. În ambele tipuri, structurile sonore sunt prepentatonice.În cazul Popelnicului din Hunedoara, melodiile au identitate comună cu cântecele miresei, cântecele propriu-zise sau au un caracter de dans.





*preluat din E. Comişel, *Folclor muzical*

Lioara. Obicei practicat în Bihor, în special de către fete, aflate la vârsta dintre copilărie şi adolescenţă, şi uneori de către nevestele tinere. Ceremonialul se constituie dintr-un dialog între membrele cetei feminine împărţite inegal, reprezentând „lumea de aici” şi „lumea de dincolo”, purtat pe mormintele din cimitire, în jurul bisericilor, pe uliţele satelor şi pe câmpurile dintre acestea pentru trecerea suratelor „dintr-o parte în alta” în scopul de a petrece şi a-şi potoli dorul între cei plecaţi şi cei rămaşi într-una din sărbătorile care urmează Paştelui, Duminicii Tomei, Paştelui Morţilor sau Rusaliilor.

Textul rostit sau cântat pe o melodie caracteristică folclorului copiilor sau specifică ceremonialului are *versuri* penta-hexasilabice caracteristice poeziei ritualice vechi. *Melodia* este considerată de etnomuzicologi un gen muzical aparte, bine închegat şi diferit faţă de alte cântece. În prezent, aspectul magic al obiceiului s-a pierdut, rămânând ludicul. Jocul suratelor promovează sentimentul de solidaritate şi de prietenie feminină. Există precizate de către specialişti câteva subtipuri melodice în funcţie de caracteristicile modale majore sau dorice.

Poienii de sus – Bihor



*preluat din T. Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*

Căluşul. Obicei complex cu mai multe sensuri evidente, în care dansul are rol preponderent. În prezent, este răspândit în Dolj, Olt, Teleorman, Argeş, Giurgiu, Ialomița, Călăraşi. Până la începutul secolului XX a fost practicat şi în Muntenia Subcarpatică, Transilvania de Sud, Valea Mureşului, Țara Moților, Năsăud şi în Banat. În lucrarea *Descriptio Moldaviae*, D. Cantemir îl consideră un spectacol popular, neinsistând asupra funcției rituale de fertilitate şi fecunditate. Cercetări recente au pus în lumină unele rituri de inițiere şi de profilaxie.

În sudul țării există o suită de dansuri specifice, acomodate momentelor rituale într-o gradație de tempo inaugurate de plimbarea căluşarilor. Dansul propriu-zis al acestora este unul de mare virtuozitate, rămânând în perioada actuală doar aspectul spectaculos.

Contești — Teleorman



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Alte specii folclorice ale ciclului calendaristic

Repertoriul de Şezătoare. După încheierea muncilor agricole şi până la începerea unui nou ciclu al acestora se desfăşoară Şezătorile. La acestea participă atât tineri, cât şi maturi, criteriile de organizare fiind vârsta şi vecinătatea, în primul rând.

Şezătoarea se face în zilele de lucru, de la amurg până la miezul nopții, după un program bine stabilit. În perioada comunistă, acest tip de manifestare a fost interzis, el reapărând după 1989. În mod tradițional, in cadrul acestei manifestări ritualice existau discuții, glume, ghicitori, farmece menite să aducă feciorii sau să „lege" un flăcău de o anumită fată sau, în cazul unor femei tinere, anumite rituri de fecunditate. Toate acestea erau însoțite de muzică şi strigături, iar spre sfârşit, în prezența bărbaților, se desfăşurau jocuri de societate. După 1989, o dată cu reapariția obiceiului, a dispărut din ce în ce mai mult funcția premaritală, aceasta fiind înlocuită cu cea distractivă şi cea lucrativă. Discuțiile purtate în cadrul şezătorilor s-au diversificat, paleta lor cuprinzând de la elemente de politică până la cele de trai zilnic.

Repertoriul muzical este considerat de către specialişti o specie distinctă, ceremonială, execuția sa fiind legată de un anumit prilej într-o durată de timp determinată, având o funcție rituală precisă într-un complex ceremonial organizat, antrenând în exercitarea sa o colectivitate definită. Până la mijlocul secolului XX, repertoriul era considerat ca făcând parte din „ciclul vieții", la fel ca şi nunta sau înmormântarea, fiind de fapt un preludiu sau un postludiu al nunții.

Melodiile rituale au o structură arhaică, bazată pe cântece silabice cu formă fixă, uneori cu refren sau cu o „stroficitate relativă" (cf. M. Kahane, L. Georgescu, *Repertoriul de Şezătoare, specie distinctă*). *Structura sonoră* se bazează pe scări prepentatonice sau pentatonice.



*preluat din Nicola, Szenik, Mîrza, *Curs de folclor*

Claca. Este o formă de muncă în comun în folosul celui care o organizează, accentul căzând pe latura productivă a muncii. La fel ca şi Şezătoarea, a fost interzisă o bună perioadă de timp, astăzi desfăşurându-se după un program tradițional, cu un repertoriu muzical specific. Se mai păstrează, pe alocuri, în Transilvania, „cântecul la claca de tors” şi „cântecul la călcatul fuioarelor”, melodiile fiind, de asemenea, vechi, cu structuri asemănătoare celor de Şezătoare.

C. Brăiloiu
(Făgăraş)



*preluat din Nicola, Szenik, Mîrza, *Curs de folclor*

Repertoriul vârstelor şi al vieţii omului

Repertoriul copiilor. Caracteristici generale: având o vechime foarte mare, aminteşte de practici străvechi ce au aparținut cândva adulților; este un repertoriu sincretic, variat, ce cuprinde creații cu diferite funcții, uneori eterogene ca origine; primele referiri la această categorie de repertoriu al românilor au fost făcute în secolul al XVIII-lea de Anton Maria del Chiaro, care remarca asemănarea dintre jocul copiilor români şi cel al copiilor din Italia; legătura cu jocul şi mişcarea determină modul de manifestare şi interpretare al producțiilor din această categorie; constituția şi gradul de dezvoltare determină specificul şi conținutul, precum şi procedeele de creație folosite; cele mai noi creații întâlnite în repertoriul copiilor au pătruns prin intermediul şcolii, venind din sfera creației culte

(vezi cântecul de stea); elementul ritmic, simplitatea melodică şi forma arhitectonică simplă, sistemul propriu de versificație constituie elementele de bază ale acestui repertoriu.

Clasificare: creații legate de contactul copiilor cu mediul înconjurător: cuprind cântece şi versuri adresate elementelor naturii, vietăților, obiectelor şi aparțin stratului arhaic; tot în această categorie găsim şi imagini din viața socială; producții legate de joc: cuprind jocuri individuale, de grup şi de echipă, producții care însoțesc jocul, numărători, producții (ne)versificate; cântece şi jocuri legate de perioadele calendaristice: au fost preluate din repertoriul adulților şi sunt prezente în special în repertoriile de iarnă (urarea pițărăilor, sorcova, pluguşorul, colindul, cântecul de stea) şi repertoriul de primăvară-vară (invocația către forțele naturale pentru aducerea ploii, fertilitate, lăzărelul, lioara, toconelele, homanul etc.).

Caracteristici muzicale. Există o interdependență între structura ritmică, melodie, vers şi mişcările care le însoțesc. *Sistemul de versificație* este specific, având dimensiuni mai mari ca al adulților; cuprinde grupuri bi- şi trisilabice; apar anacruze la începutul sau sfârşitul versului; accentul metric coincide mereu cu cel al cuvântului obişnuit. *Sistemul ritmic* a fost studiat de către Constantin Brăiloiu şi încadrat ca un sistem de sine stătător; timpul ritmic însoțitor al mişcărilor este pătrimea, care se divide în 2 optimi, mai rar în 3 sub formă de triolet, alternanța acestora cu grupurile binare făcând parte din sistem; accentul cuvintelor coincide cu cel metric al ritmului; în repertoriul copiilor există o variație ritmică extraordinară. *Sistemul sonor* se apropie la copii de vorbire prin numărul redus de sunete, simplitatea liniei melodice şi respectarea accentelor tonice; în general, melodia copiilor este foarte simplă, evoluând pe trepte apropiate, iar profilul melodic este descendent. *Forma arhitectonică* este, în general, liberă, alcătuită din celule identice care se repetă sau sunt diferite; *motivul* constituie elementul determinant al formei şi nu rândul melodic.

invocații

Cărbunești — Gorj



Huși — Vaslui



Urdarii de Jos — Gor

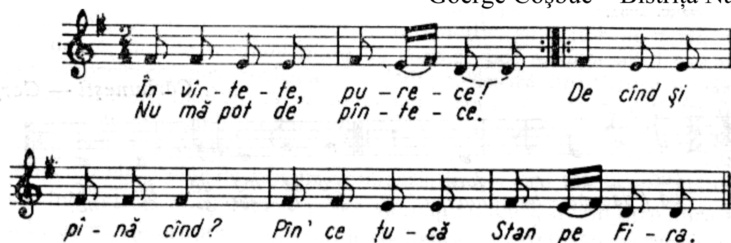


numărători

Vințu de Jos – Alba



Goerge Coşbuc – Bistrița Năsăud



toconelele



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Repertoriul nupțial

Caracteristici generale: făcând parte din categoria ritualurilor de trecere, nunta cunoaşte 3 etape; etapa preliminară, ce cuprinde pețitul, logodna şi invitația la nuntă; căsătoria propriu-zisă, ce cuprinde: plecarea miresei la apă, împodobirea miresei şi a ginerelui separat, aducerea cadourilor pentru mireasă, sosirea alaiului de nuntă al ginerelui la casa miresei, transportul zestrei, „iertăciunea”, separarea miresei de casa părintească şi trecerea miresei în rândul nevestelor; etapa postnupțială, ce cuprinde: petrecerea maturilor, sosirea alaiului cu părinții miresei, vizite protocolare; manifestările din cadrul ritualului sunt muzicale, literare, coregrafice şi dramatice; obiceiul a fost supus permanent înnoirilor, iar repertoriul muzical are forme diferite de evoluție, de la cea arhaică la cea modernă; în zonele unde cântecele sunt interpretate de către lăutari, repertoriul muzical este mai bogat; în cadrul manifestărilor muzicale distingem două categorii de piese: cântece şi jocuri ceremoniale, cântece şi jocuri neocazionale.

Repertoriul ceremonial cuprinde, la rândul său, două tipuri de piese: vocale (cântecul miresei, cântecul mirelui, cântecul soacrei, cântecul zestrei, cântecul bradului (steagului de nuntă) şi cântecul găinii) şi instrumentale, însoțite uneori de strigături (nuneasca, busuiocul şi dansuri cu caracter distractiv – perinița, rața, ariciul etc.); repertoriul vocal se distinge prin existența a două stiluri: cel vechi şi cel nou. Stilul vechi se caracterizează prin melodii cu formă închisă, improvizatorică, înrudite cu doina (cântecul miresei din Transilvania şi Bucovina), melodii cu caracter solemn, material sonor bazat pe penta- sau hexacord de tip major, ritmică aparținând sistemului parlando-rubato, melodii desfăşurate pe intervale mici. Stilul nou se

distinge prin melodii apropiate de cântecul propriu-zis modern, ritmică distributivă, tempo rapid, contur melodic complex

Cântecul ritual al miresei. Aspectele muzicale ale acestuia diferă de la o regiune la alta. În Transilvania şi în Bucovina, structurile sonore sunt arhaice, bazate pe tetracord, pentacord, hexacord major, atingând frecvent cvarta inferioară. Melodiile sunt silabice, uşor melismatice, adesea cu refren, forma este strofică, mişcarea este moderată sau rară, menită să dea un caracter solemn cântecului. În zonele extracarpatice, acest cântec este interpretat de către lăutari, acompaniamentul instrumental nelipsind, forma fiind uneori liberă, iar scările muzicale folosite încadrându-se în heptacordii diatonice şi cromatice.

Mg. 814b Negreşti-Oaş

= 200

Hei ___ şi Mi - rea - să, cu - nu - na ta
dzî ___ dzî măi, dzî ___
dzî măi, dzî. Ei ___ şi A sta-n cui ş-a ru - gi - na
dzî ___ dzî măi ___ dzî ___
dzî ___ dzî măi

*preluat din T. Alexandru, *Muzica populară românească*

Cântecul ritual al mirelui la bărbieritul mirelui este întâlnit în Moldova, Muntenia şi Oltenia. În Transilvania, dacă există, se cântă tot pe melodia cântecului miresei, iar în Muntenia şi Oltenia melodia este un fost marş turcesc.

Muntenia

Parlando, poco rubato

♪ = 164

Frun-zu – li – ță d-un nă – claz, Pu – sei

bri – ciul pe o – braz, Un-de-i tai – ca

să mă va – dă,

Și măi – cu – ța să mă crea – dă.

*preluat din T. Alexandru, *Muzica populară românească*

– repertoriul instrumental este supus înnoirilor, se desfăşoară pe ritmul anapestic, aksak sau divizionar-binar. De obicei, este acompaniat de strigături scandate. Cele mai multe jocuri au caracter distractiv.

Hora Miresei Muntenia

♩ = 176

*preluat din I. Meițoiu, *Spectacolul nunților, monografie folclorică*

Repertoriul neocazional din cadrul nunții este specific fiecărei zone a țării.

Repertoriul funebru

Caracteristici generale: păstrează tradiția veche ce priveşte moartea ca o trecere într-o altă lume; originea practicilor ceremoniale trebuie căutată în fondul cultural geto-dac ce cuprinde o multitudine de cântece rituale; în ceremonialul funerar românesc există unele modalități de cântare asemănătoare cu cele ale romanilor; în suita de obiceiuri funebre există 3 etape principale, proprii oricărui ceremonial de acest gen: despărțirea de cei vii, pregătirea trecerii, precum şi integrarea în lumea morților, şi restabilirea echilibrului social rupt prin plecarea defunctului; la o asemenea ceremonie participă aproape toată colectivitatea, conformându-se unor criterii transmise din generație în generație; fiecare dintre participanți are un rol bine stabilit: tinerii duc bradul, femeile interpretează cântecele rituale, maturii organizează jocurile de priveghi etc.; pe durata celor 3 zile, dar şi după aceea, se desfăşoară manifestări ce cuprind producții muzicale *vocale* (cântece ceremoniale: cântecul bradului, zorile, cântecul de petrecut, cântecul ăl mare, cântecul de priveghi, bocetul), producții muzicale *instrumentale* (semnale din bucium, fluier sau goarnă şi melodii de origine vocală interpretate instrumental), precum şi producții *dramatice*: jocul cu măşti, jocul de dexteritate, jocul cu sărutări, jocuri de noroc, acest gen de producții fiind performate în cadrul priveghiului în câteva sate din Transilvania şi din Vrancea.

Cântecele ceremoniale fac parte din cel mai vechi fond muzical. Se întâlnesc în prezent pe o arie relativ restrânsă, fiind interpretate de către femei. Forma muzicală este cea strofică, melodia se desfăşoară pe intervale mici, ritmul este liber (parlando-rubato), tempoul este larg şi caracterul – solemn.

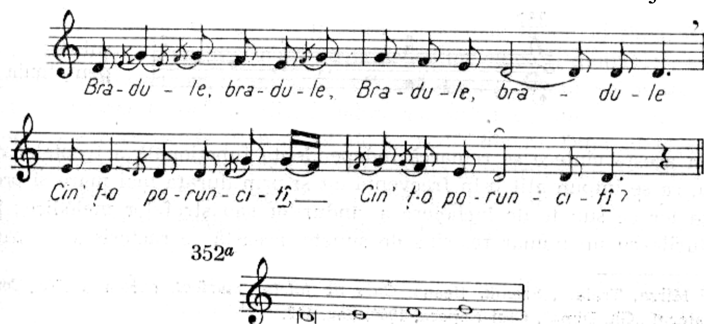
Producții muzicale vocale

Cântecul bradului se cântă de obicei la întâmpinarea bradului de către femei, în marginea satului, la ducerea lui către casa defunctului, în timpul împodobirii, înainte de plecarea cortegiului, uneori pe drum,

precum şi la ridicatul lui la capătul mormântului. Din punct de vedere muzical, acest cântec este diferenţiat zonal, în comparaţie cu tematica poetică. Structurile sonore pe care se desfăşoară cuprind un număr redus de sunete – tetracordii în Gorj, tetratonii cu pieni în Mehedinţi, Năsăud, pentacordii în Gorj, hexacordii în Hunedoara. Diatonismul structurilor sonore este întrerupt uneori de instabilitatea unor sunete (în special cele de pasaj, emancipate sau nu din pieni). Acest lucru ţine de modalităţile de amplificare a sistemului modal prin apariţia unor sunete noi care ulterior devin constitutive, ducând la alcătuirea unui nou mod. Profilul melodic este în general descendent în cadrul unei strofe muzicale. Pe rânduri melodice, el poate fi şi mixt sau ascendent, acest lucru constituind unul dintre criteriile de diferenţiere zonală. De remarcat este individualizarea pregnantă a celulei melodice, care corespunde pe plan ritmic cu podia binară.

Formele arhitectonice sunt fixe în toate cântecele ceremoniale, fiind alcătuite din 2-4 rânduri melodice. Cântecul bradului nu are aceeaşi frecvenţă pe zone, astfel încât în partea de nord şi vest a Olteniei şi în Hunedoara se găsesc o mulţime de variante, mai puţin în Banat şi aproape deloc în Năsăud.

Runcu – Gorj



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Cântecul zorilor este cunoscut astăzi ca şi cântec ceremonial funebru în Gorj, Mehedinţi, Banat, Hunedoara şi o parte din Făgăraş, Arad şi pe Someş. Este interpretat de către un grup feminin în colţul casei, afară, în partea camerei mortuare, cu feţele îndreptate spre Răsărit. Se execută în cele două dimineţi când mortul este în casă şi

uneori în zorii zilei următoare. Din punct de vedere muzical se aseamănă ca structură cu cea a cântecului bradului.

Predomină structurile sonore cu un număr restrâns de sunete, cu/fără pieni, caracterului silabic al desfăşurării melodice corespunzându-i un ritm aproape măsurat (quasi giusto), iar melismele sunt în concordanță cu ritmul parlando-rubato.

Peştişani – Gorj



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Bocetul reprezintă jelirea morților prin intermediul muzicii. Obiceiul este practicat în toate ținuturile româneşti, fiind un act tradițional. Totodată, el este un mijloc de potolire a durerii morale. În esență, bocetul este liric. După modul de realizare muzicală, determinat în mare parte şi de întrepătrunderea dintre text şi melodie, se disting următoarele tipuri de bocete:

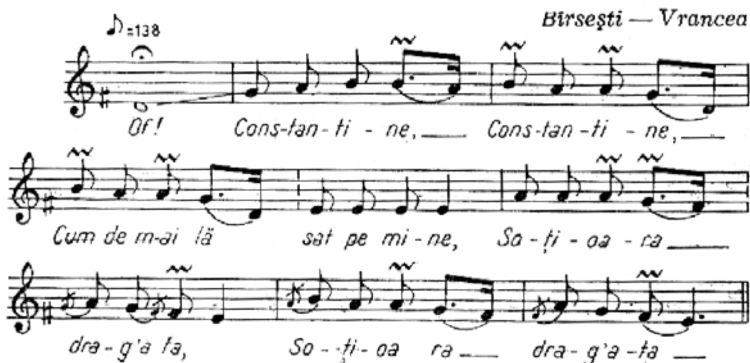
a) cu formă strofică şi text regulat versificat – octosilabice izometrice, rar hexasilabice (Transilvania şi Banat);

b) cu forme deschise şi texte cu versuri improvizate în momentul cântării (nordul Moldovei, pe alocuri în Vrancea şi Transilvania);

c) cu formă liberă şi tipare izometrizate în timpul interpretării (Oltenia Subcarpatică şi, parțial, Muntenia);

d) cu formă liberă pe text neversificat (Muntenia, Dobrogea, centrul şi sudul Moldovei).

Bocetele se caracterizează prin caracter recitativ şi silabic al melodiilor, material sonor cu număr redus de sunete, profil descendent şi mers treptat al melodiilor, ritm parlando, rareori giusto.



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Producții muzicale instrumentale

Acest tip de melodii se păstrează astăzi doar în câteva ținuturi. Ele se referă în special la *semnale* interpretate din bucium în Transilvania de nord (trânghiță) şi în Moldova, predominant în mediul pastoral. Denumirile zonale ale acestora sunt: de mort, morțeşte, petrecerea mortului sau hora mortului.

Cântarea din fluier la priveghi sau în alaiul funerar se întâlneşte în Hunedoara, pe Târnave, în Moldova şi în Muntenia.

Melodiile de dans care s-au păstrat până astăzi au o funcție precisă în cadrul ceremonialului. Cele mai cunoscute sunt dansurile cu măşti din Vrancea (chiperul, chipăruşul), care au o vechime foarte mare.

Verşul reprezintă o creație relativ recentă, având origine semicărturărească, fiind cântat în Transilvania şi parțial în Banat, în special de către bărbați, la înmormântările tinerilor sau când sunt solicitați de către familiile defuncților. Melodia acestora este influențată de cea a bocetului, a cântecului propriu-zis şi pe alocuri a romanței.

„DE MORT“

Bogdan Vodă – Maramureş

Trînghiţă

CHIPERUL

(dans cu măşti)

Paltin – Vrancea

♩=184

Fluier

*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

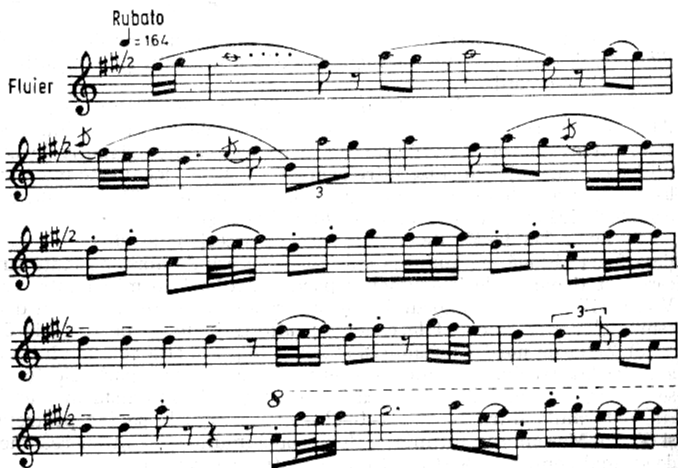
Repertoriul păstoresc

Acest tip de repertoriu a păstrat până astăzi elemente muzicale arhaice datorită vieţii izolate a păstorilor. O mare parte din cântecele aflate în circulaţie sunt interpretate instrumental la bucium, corn, tilincă, fluier, cimpoi, multe dintre cântece fiind preluate şi de către agricultori. Există două categorii de producţii muzicale: *vocale* şi *instrumentale*.

Semnalele păstoreşti sunt producţii muzicale instrumentale, interpretate la bucium sau la fluier, constituind un gen muzical autonom. Melodiile sunt alcătuite pe seria de armonice naturale ale instrumentului, purtând diferite denumiri, după regiuni.



Doina păstorească (Şireag) poate fi vocală sau instrumentală. Intonaţia sa este netemperată, frazele sunt ample, bogat ornamentate, ambitusul melodic este, de asemenea, larg, scările sunt diatonice cu/fără trepte mobile, ritmul este liber, la fel ca şi forma.





Repertoriul de dans cuprinde brâul, sârba, bătuta, care constituie dansuri bărbăteşti de grup. Acestea au un grad de virtuozitate sporit şi prezintă dificultăți în execuția coregrafică. Interpretarea lor se face la fluier, structurile sonore sunt legate de posibilitățile de construcție empirică a instrumentului, forma este cea motivică, având o libertate mare în ceea ce priveşte frazele muzicale.



Cântecul propriu-zis păstoresc nu are trăsături muzicale specifice față de cel obişnuit. Diferă însă ca text literar.

Moderato
♩ = 88

Dră - guți brazi, în - ce - ți - na - ți, Dră - guți brazi, în - ce - ți - na - ți la ce foc vă le - gă - nați?

Colindul păstoresc nu are trăsături muzicale specifice, tematica cea mai răspândită fiind „Miorița". În zona de sud a Transilvaniei, câteva colinde performate în mediul păstoresc au refrenul compus.

Andantino
♩ = 84

Sus în vîr - ful mun - te - lui, Hai li - nu-i, li - nu, Sub cru - ci - ța bra - du - lui.

Poemul muzical „Când şi-a pierdut ciobanul oile" reprezintă o piesă cu program, având o întindere considerabilă. Cuprinde o doină şi un joc între care există elemente onomatopeice şi texte în proză.

Suceava – colecția C. Prichici

Când si-a perdut ciobanul oile (fragment)

Andante

Flori și flo - ri - ce - li, o - i - ți - li
me - li, Flori și flo - ri - ce - li,
O - i - ți - li me - li. Flori și flo - ri -
ce - li, Un - di s-o dus ie - li?
Un - di s-o dus ie - li, o - i - ți - li me - li?

Nici bini nu sfîrșișî cînticu, numai ci audi tălăngili. Acu, nu sî mai înșăla. Li cunoaști di pi sunet cîs- a lui. Cînii l-o văzut, o alergat spri dînsu șî s-o gudurat. Aista iera sămn bun cî oili ierau pi undeva, aproapi.

O coborît doar o țîrî pi poteci șî ș-o văzut oili. Di bucurii, iar o cîntat :

Moderato

Tri li li li li li li.
Tri li li li li li li, Tri li li li
Tri li li, Tri li li li Tri li.

etc.

Balada păstorească are subiecte preluate din lumea pastorală, iar din punct de vedere muzical se aseamănă cu balada. Cele mai cunoscute balade păstoreşti sunt *Mioriţa, Costea, Mircea ciobanul, Dolca* şi *Şalga*.

Notă. Toate exemplele muzicale din cadrul secţiunii repertoriului păstoresc au fost preluate din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc.*

2. **FOLCLORUL MUZICAL NEOCAZIONAL**

Doina

Definiție, terminologie, origine. Prin definiție, *doina* este un stil melodic liric prin excelență, melopeic, cu formă deschisă, bazată pe improvizație şi elemente melodice tipice, mai mult sau mai puțin variabile. Termenul a cunoscut o largă popularitate o dată cu apariția publicațiilor de folclor literar ale lui Vasile Alecsandri. Terminologia populară se diferențiază pe zone, indicând uneori forma şi caracterul cântecului, astfel: în nordul Transilvaniei: *hore lungă, hore cu noduri, hore de jele, horea pribeagului, horea frunzei*; în Oltenia: *cântec lung, îndelungat, prelungat, prelung, de jale, de codru, de ducă, de coastă, haiducesc*; în Muntenia: *de cuc, de frunză, de codru, de jale, de plai, haiducesc, de dragoste*; în Moldova: *a frunzii, de jale*; în Banat: cântecul vocal propriu-zis este numit *doină*, iar forma propriu-zisă de doină este numai instrumentală.

Genul exprimă o largă gamă de trăiri sufleteşti.

Trăsături generale. Fondul tematic are un caracter unitar ce nu exclude în interiorul său varietatea şi diversitatea. Temele predominante sunt: înstrăinarea, despărțirea de cei dragi, norocul, dragostea, haiducia, relația cu natura. Versurile se încadrează în tipar octosilabic în interiorul cărora mai apar uneori unele silabe „supranumerare” intercalate. Între rândurile melodice apar formule cu funcție de anacruze sau formule melismatice, completări de vers, interjecții şi diverse refrene precum „Of”, „Măi”, „Hai”, „Hei”, „Doina”, „Dzi”, „Apăi”, „Le” etc.

Structurile sonore sunt de cele mai multe ori prepentatonice în tipurile arhaice. În tipurile mai evoluate, acestea se amplifică, dând naştere hexacordiilor şi modurilor heptacordice (dorianul cu treapta IV mobilă în sens ascendent creând inflexiuni ale cromaticului 1). Aceste moduri obținute sunt definitorii pentru realizarea pieselor.

Caracteristica principală a doinei o reprezintă *recitativul recto-tono* şi *melodic*, foarte rar *parlato,* ce constituie anumite tipuri şi formule inițiale, mediane şi finale. Rândurile melodice formează unități ritmico-melodice distincte, constituite din pasaje desfăşurate prin sunete atât de diferite, cât şi recto-tono.

Proprie stilului este şi insistenţa în recitativ, ca şi la cadenţe, pe anumite trepte: IV, II, I, V, VI. Cadenţele din finalele strofelor melodice se fac de obicei pe treapta I, foarte rar pe treapta a II-a (Oltenia) sau pe o alunecare treptată, semiparlato, de la fundamentală la cvarta inferioară (Bucovina).

VINI SARA, NU MĂ CULCU — Bilca — Bucovina

Rubato ♪ = 184

Hai dul— dul— dul— dul dul— dul dul— lu-i,—
Hai dul dul— dul— dul dul dul dul du-lui,
Vi-ni sa-ra nu mă cul-cu, Măi, Di-mi-nea-ța
cînd mă sco-lu Cat în co-fă, a-pă nu-iu
Ca-na cu pe-lin în cu-iu Și ieu ca-na
și dea-da-ți La i-ni-mă m-o să-ge-tat.

Desenele melodice sunt uneori bogat melismatice, susţinute prin emisii vocale specifice (cu noduri, sughiţate, gâlgâite – în Maramureş şi Gorj, într-un ritm parlando-rubato specific stilului doinit).

Strofele muzicale sunt elastice, inegale ca dimensiune; frazele muzicale respectă rareori o succesiune afirmată iniţial, iar elementele de versificaţie au caracter improvizatoric. În cadrul strofelor elastice se menţin unele formule de recitativ şi o anumită succesiune a motivelor. Improvizaţia lirică se produce pe anumite formule pilon, aşezate la începutul sau la sfârşitul strofelor muzicale.

Forma arhitectonică cuprinde o structură tripartită:

1) *Introducerea a doua* debutează sau nu cu o interjecţie, se desfăşoară pe un arpegiu ascendent, cu unul sau mai multe sunete alungite, salt de terţă sau de octavă, desen melismatic desfăşurat pe primul rând melodic. Alternarea repetată a două trepte (V-IV sau IV-V) sau recitativul recto-tono reprezintă, de asemenea, elemente de introducere.

2) *Partea mediană a doua* cuprinde doina propriu-zisă, construită după libera alegere a interpretului, în funcție de talentul său şi de motivele de bază.

3) *Partea concluzivă* este precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de coroană sau de pauză sau constă dintr-un recitativ recto-tono, desen melodic descendent, bine individualizat față de ceea ce a fost înainte.

• *Tipuri de doină*

Criteriile care stau la baza sistematizării doinei sunt:

a) sursa de execuție: 1) vocală, acest tip de doină întâlnindu-se în Maramureş, Oaş, Sălaj, Bihor, Năsăud, Someş, Mureş, Târnave, Țara Bârsei, Oltenia, Sibiu, Muntenia, Moldova, Bucovina, Banat; 2) instrumentală, acest tip fiind bogat ornamentat, întâlnit în special în Şireaguri şi doinele de origine vocală; 3) vocal-instrumentală, cântată simultan monodic voce-fluier sau acompaniată de taraf, acest tip fiind întâlnit în doina de dragoste;

b) criteriul evolutiv;

c) criteriul sincronic (răspândirea zonală) – coexistă câteva straturi muzicale pe care le identificăm după materialul sonor, modalitățile de intercalare a unor elemente poetico-muzicale, forma recitativelor şi structurile arhitectonice.

Există următoarele *tipuri de doină*:

1) tipurile *arhaice*, întâlnite în Maramureş, Oaş, Năsăud, Bucovina şi Oltenia Subcarpatică;

DE-O SĂRACU MÎNDRUȚU

Negrești — Oaș

♪=200

Ei și dzî ______ De-o să-ra-cu ______

______ mîn-dru-țu ______

dzî ______ măi dzî ______ dzî ______

măi, dzî, ______ dzî, măi!

2) tipurile mai *evoluate*, întâlnite atât în zonele menționate mai sus, cât şi în alte părți ale Transilvaniei, Muntenia şi Moldova;

3) tipuri „de dragoste”, întâlnite în Muntenia, Dobrogea şi sudul Olteniei.

Balada (cântecul bătrânesc)

Caracteristici generale. Gen preponderent epic, la care muzica participă în proporție destul de mare. Este interpretată în fața unui auditoriu şi numai la cerere. În prezent este cântată mai rar, în unele locuri la masa mare de nuntă, genul fiind gustat mai mult de către bătrâni. Interpretarea este un atribut specific masculin, lăutăresc, dar unele categorii de balade sunt cântate şi de către femei.

Atestarea baladei pe teritoriul nostru este făcută în jurul anului 1575 de către un cronicar polonez. Termenul a fost folosit pentru prima dată de către V. Alecsandri în 1852, originea sa fiind în italienescul *ballare* = a dansa. Vechiul termen provensal *ballada* desemna un poem liric popular oral, cu destinație coregrafică. Forma dansată a baladei se mai întâlneşte şi astăzi la macedoromâni şi la scandinavi. La noi, genul este unul „de ascultat”, singura excepție făcând-o cântecul despre Iancu Jianu ale cărui motive apar uneori în melodia jocului Jianului.

Tematica are legătură cu basmul şi colinda. Al. Amzulescu clasifică balada astfel:

a) balada fantastică – *Iovan Iorgovan, Soarele şi Luna, Mizil crai,* în acestea predominând elementul fabulos şi mitic;

SOARELE ȘI LUNA

Fg. 5 692 a — Viziru – Brăila





b) balada vitejească – cuprinde cicluri precum balada antiotomană (*Brâncoveanu, Aga Bălăceanu*, *ciclul Novăceştilor*), balada porturilor dunărene (*Chira Chiralina, Ilincuța Şandrului, Badiul*), haiducii şi hoțomanii (*Miu, Dobrişan, Corbea, Pintea Viteazul, Iancu Jianul, Bujor, Radu Anghel* etc.);

c) balada păstorească – *Miorița*;

d) balada familială – *Logodnicii nefericiți, Milea, Soacra rea, Nevasta fugită*;

e) jurnale orale – cântece povestite – *Focul de la Costeşti, Trenul de la Balota, La Siret, la Nămoloasa* etc.

NUNTA ÎNECATĂ ÎN SIRET

Brăiloiu



Aspecte muzicale. Cele mai multe balade sunt interpretate de către lăutari şi aparţin mai multor straturi de evoluţie. Există consemnate balade ce folosesc muzica de colind (în Transilvania) sau melodii propriu-zise, chiar romanţe.

Balada „clasică” are în componenţă recitativul epic. Este interpretată numai de către lăutari, fiind însoţită de acompaniament instrumental. Debutează printr-un preludiu instrumental de formă liberă, având un puternic caracter oriental, denumirea sa fiind *taxâm*. Forma clasică a acestuia se întâlneşte destul de rar şi numai la lăutarii foarte bătrâni. Taxâmul este urmat de o introducere recitată sau cântată ce încearcă să capteze atenţia publicului. Urmează cântarea propriu-zis vocală, începută pe un sunet acut, urmată de naraţiune. Aceste două părţi alternează şi sunt întrerupte de câte un interludiu instrumental. Încheierea literară a baladei se face printr-o formulă prin care lăutarii îndeamnă mesenii să mai bea, promiţând o nouă melodie. Din punct de vedere muzical, această încheiere (*vivart*) este făcută pe o melodie de joc din partea locului. Melodia acestui tip de baladă este predominant silabică, lipsită de ornamente, recitativul recto-tono jucând un rol important în structura sa.

Balada lăutărească cuprinde:

1) *formula iniţială*, cântată în registrul acut, caracterizat prin melodicitate, de foarte multe ori melismatică, urmată de o pauză expresivă. Această formulă se desfăşoară pe un sigur vers, reluarea fiind identică sau cu mici variaţii;

2) *formulele mediane*, care sunt mai variate, având profil melodic ascendent sau descendent, registru mediu, sunetele acute fiind folosite spre a marca anumite momente. Formulele melodice sunt structurate pe dipodii cu un ambitus restrâns, pe parcursul piesei acestea fiind transpuse pentru a se obţine ambitusul lărgit. Profilul general al unei asemenea formule este, de obicei, descendent. Tot în cadrul acestor formule mediane se găsesc şi episoadele parlato, care urmăresc cursivitatea naraţiunii. În secţiunea mediană, combinaţiile de formule melodice cu recitativul recto-tono şi parlato dau posibilităţi nelimitate de improvizaţie;

3) *formula finală*, ce conţine cadenţa, care se face de obicei pe treapta I şi uneori pe VII-1.

Ritmica baladelor este parlando-rubato, utilizând valori de optime şi pătrime, rareori divizate în melisme. Formulele iniţiale au un profil ritmic caracteristic. Aspectul modal este foarte variat, mergând de la sistemul diatonic până la cel cromatic.

Balada ţărănească este de factură arhaică, pe scări muzicale reduse ca ambitus, melodie silabică, fără melisme şi interpretare parlando. Forma lor este fixă.

Răspândirea baladelor: tipul clasic se găseşte în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, sudul Moldovei, sudul Transilvaniei (pe alocuri), Bran şi Întorsura Buzăului; tipul lăutăresc este răspândit în toată ţara; tipul ţărănesc - mai puţin răspândit. În Transilvania - pe melodii de colind, iar cele din categoria jurnalelor orale - pe cântec propriu-zis.

3. **CÂNTECUL PROPRIU-ZIS**

Caracteristici generale. Este genul cu cea mai largă răspândire, circulând mai mult într-o interpretare individuală şi aparţine tuturor vârstelor şi categoriilor sociale, interpretarea sa fiind făcute în cele mai diverse ocazii. Denumirea a fost dată de către Constantin Brăiloiu pentru a-l deosebi de cântecele de prilej. Pe lângă forma clasică, se mai întâlnesc şi variante, precum *cântecul doinit* (Năsăud, Sălaj), *doina cântec* (Muntenia, Moldova), *cântec – cântec de joc*.

Există două stiluri ale acestui gen:

a) *stilul vechi* este caracterizat prin tematică legată de dragoste, dor, jale, înstrăinare, război, cătănie, recrutare. El există în mai multe graiuri: daco-român (transilvănean, moldovean, muntean), aromân, meglenoromân şi istroromân. Îndeplineşte funcţii multiple (de comunicare, de alinare a suferinţelor, încurajare în momente grele, distracţie). S-a dezvoltat în perioada feudală între secolele XI-XVIII. Este diferit zonal, are un sistem unitar de versificaţie, tiparul metric octosilabic predominând. Sistemul ritmic este parlando-rubato, giusto-silabic, aksak, structura melodică fiind dominată de pentatonic şi de modurile naturale. Forma este liberă, iar gruparea este strofică.

SĂRACA INIMA MEA

Vişeu – Maramureş

Tempo de horă

Să – ra – că i – ni – ma mea, —

Să – ra – că i – ni – ma mea, Mult îi e cu —

va – ie — rea, — Mult îi e cu — va – ie rea.

b) *stilul modern* apare la mijlocul secolului XX, are accesibilitate mare, circulație largă, caracter eterogen, iar modificările structurale se referă la heterometrie (strofa şi rima încrucişată), precizarea clară a unui centru modal evoluat către structuri cu caracter major, ornamentică bine structurată, formule ritmice unitare, transformarea ultimului rând melodic în refren, adaptarea versului octosilabic a melodiilor la alte categorii vocale şi instrumentale. Predomină scările heptatonice (diatonice şi cromatice), iar ambitusul se lărgeşte. Rândului melodic i se adaugă sunete corespunzătoare unor interjecții, refrene de completare etc. Din punct de vedere ritmic, se impune giusto-silabicul şi intervine divizarea, tendința fiind aceea de simetrie şi măsurare. Forma este lărgită, tiparul octosilabic amplificându-se. Cezurile apar la începutul sau la încheierea rândurilor melodice şi, sub influența muzicii lăutăreşti, apar melodii noi, ce conțin un refren şi un cuplet apropiate ca formă muzicală de cele profesioniste. Interpretarea se face de cele mai multe ori cu acompaniament instrumental.

Există mai multe subdialecte: *transilvănean*, este alcătuit din mai multe graiuri, ce se disting prin anumite particularități structurale, preferințe pe anumite sisteme sonore, locul cezurii, cadențele interioare şi finale, caracterul melismatic sau silabic, formule ritmico-melodice specifice, prezența sau absența refrenului, numărul rândurilor melodice, tipul de emisie vocală. În cadrul acestui subdialect se întâlnesc graiurile: sudardelenesc, bănățean, bihorean, sălăjan, năsăudean, maramureşean; *muntenesc*, care cuprinde mai multe zone şi graiuri: al Olteniei Subcarpatice, al Munteniei Subcarpatice, al Munteniei de sud, al Olteniei de sud şi al Dobrogei; *moldovenesc*, care cuprinde mai multe zone folclorice, împărțind Moldova în nord, centru şi sud.

Fiecare dintre aceste graiuri şi subdialecte are caracteristici proprii în ceea ce priveşte sistemul de versificație, sistemul ritmic, sistemul sonor şi forma muzicală.

Notă: toate exemplele din acest capitol *(Folclorul neocazional)* sunt preluate din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*.

Muzica dansurilor populare

În folclorul românesc există un număr foarte mare de dansuri ce se deosebesc între ele din punct de vedere coregrafic, melodic şi ritmic. Ocaziile de dans sunt de obicei hora de duminică, nunta şi nedeea, prilejuri cu care partea muzicală este susținută de un taraf. Există, de asemenea, şi dansuri performate în cadru ritualic, aşa cum este cazul petrecerii colindătorilor, în cazul obiceiurilor de primăvară, la priveghi, în şezători şi înaintea plecării flăcăilor la armată. Fie că se manifestă în mod obişnuit sau în cadru ritualic, elementul principal şi de expresie al acestor dansuri este ritmul.

Specialiştii au clasificat dansurile după *funcție*: *rituale* – legate de date calendaristice (ciclul sărbătorilor de iarnă, ritualurile agrare de primăvară-vară) şi de viața omului (nunta, înmormântarea); *propriu-zise*.

Mai există o clasificare din punct de vedere *coregrafic*, şi anume: de cerc; de linie; de coloană; de perechi; de grup; solistice.

Cele mai vechi jocuri sunt cele de grup (de cerc – hora şi de coloană), iar cele de perechi sunt de dată mai recentă. Desfăşurarea dansurilor se face pe spații largi (Moldova, Muntenia) sau pe spații restrânse (Bihor, Țara Moților). Se observă o preferință a dispunerii coregrafice în dansuri după zone, şi anume: jocurile de perechi şi cerc în Maramureş, jocurile de perechi în coloană în Bihor, jocurile de cerc în sudul Munteniei, jocurile de coloană în Oltenia, jocurile de doi în grup mic în sudul Transilvaniei, jocurile de ceată şi solistice bărbăteşti în sudul Transilvaniei.

O altă clasificare a dansurilor este făcută după *sexe*: bărbăteşti, de virtuozitate – Bărbunc şi ponturi fecioreşti în Transilvania, Căluşul în Oltenia etc.; feminine – cele mai frecvente sunt pe valea Târnavelor; mixte – răspândite peste tot.

În ceea ce priveşte *modul de execuție* a jocurilor, cele mai vechi erau cântate de către dansatori. În perioada medievală, cimpoiul şi fluierul erau singurele instrumente ce acompaniau dansurile. O dată cu dezvoltarea instrumentelor şi a lăutăriei, melodiile au fost preluate şi executate de către aceştia. Spre exemplu, în Oltenia, lăutarii cântă vocal sârba şi hora, acompaniindu-se cu instrumente specifice tarafului zonal. D. Cantemir considera caracteristic dansurilor româneşti, libertatea de improvizație a fiecărui dansator. Un rol important în promovarea şi

preluarea dansurilor l-au avut atât soldații români din Transilvania, care au dus mai departe aceste dansuri în afara hotarelor țării în cadrul războaielor mondiale, cât şi păstorii, care au transplantat dansurile lor din regiunile de baştină în cele din jur, contribuind astfel la crearea unui stil „valah” în acele zone.

Din punct de vedere *muzical*, repertoriul de dansuri poate fi ordonat după următoarele criterii:

1) *forma arhitectonică*: melodii improvizatorice cu formă liberă; melodii cu formă fixă închisă;

2) *ritmul*: sistem distributiv cu măsuri binare, ternare, unitare şi altenative; sistem aksak;

3) *materialul sonor*: melodii ce folosesc sisteme arhaice (pentacord de tip 1, cu sau fără salt de cvartă sub finală; pentacord sau hexacord lidian; moduri naturale diatonice sau cromatice în acustic 1 şi 2 cu cadență pe treapta 3); melodii mai recente de dans, ce folosesc paralelismul major-minor;

4) *tempoul*: dansuri rapide cu mişcări complexe (sârba, *De doi*, bănățeana, brâul, dansurile feciorești); dansuri mai lente, cu caracter solemn (hora, rara, de-a lungul);

5) *zona geografică*: jocuri generale, care se găsesc în toată țara, răspândite uniform (hora, brâul, sârba); jocuri locale – specifice fiecărei zone etnofolclorice a țării.

Melodiile de dans improvizatorice cu formă liberă cunosc mai multe tipuri: melodii frazele, în care frazele se repetă şi se succed în mod improvizatoric; melodii ce se bazează pe repetarea celulelor şi a motivelor neorganizate în fraze; melodii formate din repetarea constantă a motivelor perechi.

Melodiile cu formă fixă închisă sunt construite dintr-o singură frază, repetată cu variații melodice şi ritmice; din 2 fraze (A B), repetate constant; din 3 fraze (A B C), care se găsesc mai rar; trăsătura specifică dansurilor românești este organizarea motivică binară pe întinderea a 2 măsuri; frazele muzicale sunt grupate simetric şi asimetric; majoritatea melodiilor de dans românesc au fraze pătrate (4, 8, 16 măsuri), excepție făcând Brâul „ca-n Muscel”, ce conține fraze de 6 măsuri şi variante ale Brăulețului din unele dansuri bănățene vechi, bihorene, nord-muntenești, unde frazele pătrate alternează cu cele nepătrate

Geografia jocurilor

Transilvania: jocuri generale – ardeleana, învârtita, fecioreasca; jocuri locale – în Maramureş: joc cu fete, jocul ursului, roata, codrănesc; în Bihor: măruntelul, joc cu „descântături”, poarga, scuturatul; în vestul Transilvaniei: de ponturi, rara; în sudul Transilvaniei: bătuta, haţegana, tărtărăul (brâu), muşamaua, de învârtit, jieneasca, hodoroaga; pe Târnave: purtata (joc de femei); în Mureş: roata, ţarina, haidăul, bărbuncul.

Banat: de doi, pe picior, poşovaica, raţa, momâru, şocâcile, ţandăra, ursa, ghimpu, iedera, dansuri vocale.

La sud de Carpaţi: jocuri generale – hora, brâul, sârba, geamparaua, leliţă Ioană, ciobănaşul (mocănaşul sau mocăniţa); jocuri locale – în Muntenia: dura, ca la Gheorghe, aţica, ariciul, brâul greu, raţa, drumul dracului, zuralia, slănicul mocănesc, balta; în zona dunăreană: bratuşca, chindia, iţele, joiana, murguleţul; în Oltenia: rustem, trei păzeşte, alunelul, ungureasca, sârba şi hora cu text, ţapul, tiocul, cazacul, bărboasa.

Dobrogea: tătăraşul, sărăţica, cadâneasca, băltăreasca, alămâia, şirimbocul, cărăşelul, lezeasca, cureluşa, mărănghiile, oltenaşul.

Moldova: arcanul, corăghiasca, ursăreasca, cărăşelul, trilişeşti, puiculeana, polobocul, ciuful, fudula, juma’ di joc, de tare, dormăneasca, şchioapa.

Unde există etnii mai multe, repertoriul s-a îmbogăţit cu: ceardaş şi polcă (Transilvania), leşeasca, ruseasca, huţulca şi cazaciocul (Moldova), tropca, mărănghiile (Dobrogea). Din repertoriul de dans orăşenesc au intrat în repertoriul sătesc valsul, tangoul, foxtrotul.

JOC DE FETE „PURTATA”

Presto = 46

Transilvania

La la la lai lai la la la la la

Hai na na na na na

Lai lai la lai la lai lai



(T.Alexandru, „Muzica populară românească”, nr. 60, p. 168)

HORĂ

Jugur — Muscel



(G.Sulițeanu, „Muzica populară românească”, nr. 72, p. 267)

GEAMPARALE

Teleorman



(Emilia Comişel, „Folclor muzical”,
Bucureşti, 1967, nr. 210, p. 161)

JUMĂTATE DE JOC

Piatra Neamț — jud. Neamț





(C. Prichici, *Melodii de jocuri populare românești,* Iași, 1962, nr. 54, p. 86)

Bibliografie

1. Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical,* vol. 1, Editura Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 2001.

2. Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 5-180.

3. Brăiloiu, Constantin, *Opere*, Editura Muzicală, 1967 (vol. I), Bucureşti, 1979 (vol. IV, p. 55-68).

4. Burada, Theodor, *Opere*, vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979.

5. Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973.

6. Drăgoi, Sabin, *303 Colinde*, Bucureşti, 1925.

DIRIJAT CORAL

Lector univ. dr. **OVIDIU DRĂGAN**
Lector univ. drd. **ADRIANA DRĂGAN**

Obiective

Cursul de Dirijat coral, componentă de bază în formarea de profesori de muzică şi dirijori de cor, este o disciplină care îmbină pregătirea *teoretică* muzicală şi de cultură generală a studenților cu *practica* lor *artistică.* Ea urmăreşte să formeze personalitatea artistică a studenților prin dezvoltarea capacităților proprii de cunoaştere, înțelegere şi interpretare a muzicii, contribuind astfel la punerea bazelor experienței complexe pe care o reclamă activitatea pedagogică şi artistică.

Punând în vigoare pregătirea dobândită la celelalte discipline, cursul are o tematică specifică şi o metodică proprie, prin care transmite studenților cunoştințe şi le formează deprinderi în legătură cu: tehnica de studiere şi învățare a partiturii corale din punct de vedere dirijoral; tehnica mijloacelor de exprimare dirijorală; principiile de organizare şi educare a formației corale; tehnica de lucru a dirijorului cu ansamblul coral, pentru realizarea artistică a lucrărilor muzicale, în repetiții şi concerte.

Materialul de studiu şi de aplicare a problemelor abordate la curs se constituie în *repertoriu*, alcătuit din lucrări reprezentative ale creației corale, repartizate pe ani de studii, astfel ca, până la terminarea facultății, studenții să parcurgă toate etapele, genurile şi formele importante ale literaturii corale şi să stăpânească bine cunoştințele teoretice şi practice necesare pentru a corespunde cerințele învățământului actual şi de perspectivă.

Desfăşurarea cursului cuprinde următoarele laturi: predarea problemelor de tehnică a *ansamblului coral şi* practica de *ansamblu coral* a studenților în formația corală a anului; predarea problemelor de *tehnică dirijorală* şi *practica dirijorală* a studenților pe corul anului.

SEMESTRUL I

I. **TEHNICA DIRIJATULUI**

1. **Probleme metro-ritmice pentru lucrări cu metrică ternară**

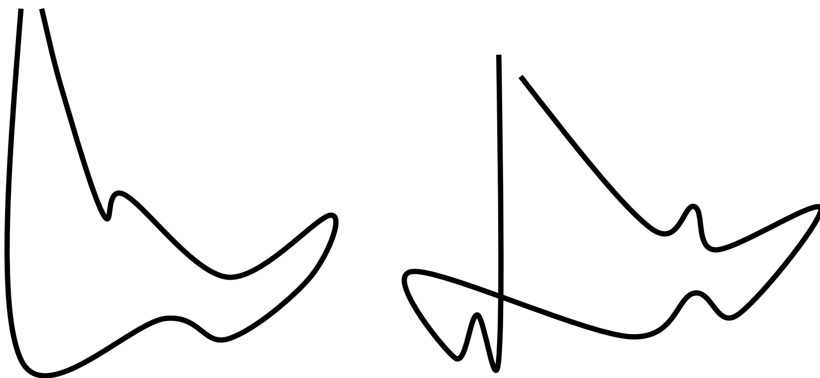
Muzical vorbind, trebuie să se realizeze conştient sinteza triadei acțiunilor:

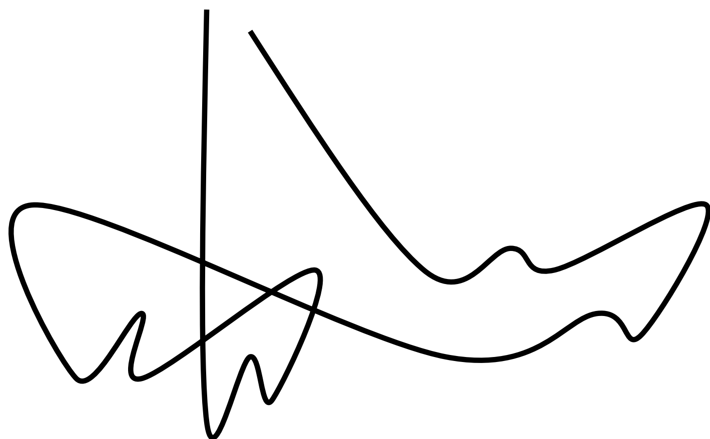
- „a anticipa” (a auzi înainte de a se cânta, în auzul interior);
- „a orienta” (a îndrepta cântul către culminațiile motivelor, frazelor, secțiunilor muzicale pe structura *anacruz – cruză – metacruză*);
- „a conduce” (a determina ansamblul să urmeze intențiile dirijorului pe cale empatică, prin degajare de fluid energetic, şi nu prin convingeri individuale, explicative, verbale, conştiente care vor rămâne astfel în plan secund).

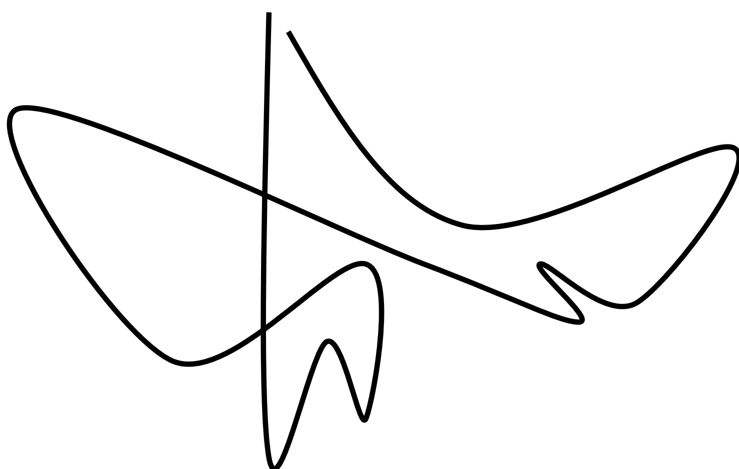
2. **Aprofundarea tactării în tactele fundamentale (de 2, 3 şi 4 timpi)**

Studenții vor dirija ansamblul anului de studiu pe lucrări noi, aplicând lucruri învățate în anul I, cu un grad de complexitate mai ridicat (intrări multiple succesive, pe timpi, pe părți de timpi, închideri succesive pe planuri de voci, contraste dinamice mai mari şi modificări agogice).

3. **Aprofundarea tactării în tactele derivate (de 5 şi 6 timpi şi tactarea descompusă de 2, 3, 4 timpi)**







Diverse grupări metro-ritmice fac ca tactarea ternarului să se facă în mai multe variante, atât ca 6/8, de exemplu, grupate pe schemă de 4 timpi cu timpii tari dublați, fie ca schemă de 3 timpi cu toți timpii dublați sau ca schemă de 2 timpi cu timpi concentrați.

II. **FORME ŞI GENURI SPECIFICE MUZICII CORALE**

Genurile muzicale sunt abordate din punctul de vedere al perioadelor istorice.

1. **Madrigalul**

Madrigalul este o inspiraţie populară din cântecul păstoresc, apărut ca o poezie cântată. Termenul de madrigal vine de la italienescul *mandra*, care înseamnă „turmă”. Are două sau trei strofe şi un refren, ce apare mai ales la sfârşit.

Mai întâi, madrigalul a fost pentru o singură voce, apoi pentru două, trei, ajungând la patru până în secolul al XIV-lea, apoi s-a impus ca poem coral polifonic pentru 5, 6 voci în secolele XV – XVI.

Are o tematică literară foarte variată, descriind aspecte dintre cele mai diverse din viaţa socială. În compoziţiile madrigaleşti se impune tehnica de contrapunct, ce ajunge la trei şi patru voci, cu conducerea melodiei de către „discant” şi acompaniată de către celelalte voci. Se dezvoltă tehnicile componistice dând naştere unui limbaj complex format pe baza combinaţiilor diverselor categorii sintactice: polifonie imitativă; combinaţii de omofonie cu polifonie; polifonie de omofonii; polifonie de polifonii; monodie acompaniată omofon; melodie acompaniată polifon etc.

O altă latură a muzicienilor italieni este caracterul inventiv, care se observă în compunerea melodiilor.

Pe lângă madrigale, mai apar şi alte creaţii laice, cum ar fi: *Caccia* - descrie scene de vânătoare şi *Pesca* - cu povestiri pescăreşti, care sunt destinate momentelor de destindere, de bună dispoziţie.

Madrigalul apare în secolul al XIV-lea în Florenţa, sub o *formă* care îl înrudeşte cu *rondelul francez*. Termenul reapare în 1530 (a doua sa naştere) şi este caracteristic pentru evoluţia artistică italiană din secolul al XVI-lea. Astfel se remarcă două tipuri de madrigal:

1. Madrigalul secolului XV, care are, în general, o structură alcătuită din înlănţuiri de *cuplete* (o melodie pe care se cântau 2 sau 3 strofe de câte 3 versuri) şi un *refren* (*rittornello*, pe o melodie contrastantă ca mişcare şi profil, faţă de cuplet).

2. Madrigalul secolelor XV – XVI, care devine un poem coral, profund filosofic, caracterizat printr-o îmbogăţire a expresiei, prin

trecerea spre o muzică *încărcată de emoție*, mai variată şi *contrastantă ca exprimare* şi, nu de puține ori, *dramatică*.

În Italia, din punct de vedere istoric, madrigalul succede lui *frotolla* (în traducere: *glumă, invenție hazlie*), *cântec popular strofic* din secolul al XV-lea, care solicita mai degrabă vocea acompaniată de lăută decât ansamblul vocal.

Madrigalul incluzând aporturi străine (primii compozitori franco-flamanzi Verdelot, Arcadelt, Willaert, Lassus) se dezvoltă la Ferrara, ca şi la Roma şi Mantua. Această dezvoltare îşi va găsi o strălucită expresie în muzica lui Carlo Gesualdo.

Acest gen culminează în opera lui Claudio Monteverdi, în opt culegeri (sau cărți) succesive, care formează etapele unei evoluții prodigioase. Progresează virtuozitatea vocală şi stilul expresiv, pe care Monteverdi le numeşte jocul „pasiunilor contrare de pus pe muzică" (Gérard Denizeau, *Să înțelegem şi să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, pag. 59) după moduri specifice. Madrigalul favorizează, în propriul cadru, introducerea ansamblurilor (duo-uri, trio-uri) proprii stilului concertant ce marchează estetica baroca incipientă.

Acest gen va cunoaşte succesul, în Anglia, în pofida concurenței exercitate de *ayre*, prin Byrd, Marley, Gibbons etc., care îl desemnează prin termenii semnificativi de *word painting* (*arta de a picta cu cuvinte*) (*op. cit.,* p. 59)

Madrigalul, pe cinci voci, se îndepărtează rapid de prima sa concepție contrapunctică pentru a sa îndrepta spre *stilul reprezentativ*. În această *secconda pratica*, care îl supune inflexiunilor expresive ale poemului şi îi conferă o mare suplețe structurală, muzicienii Luzzaschi, Gesuldo, Monteverdi încalcă regulile moştenite de la polifonie şi impun o structură eterogenă (recitativ, monodie, duo, trio, cor) madrigalului. Din această cauză, câteodată, madrigalul este confundat cu *cantata profană*, deoarece este foarte apropiată de ea.

În legătură cu madrigalul, în 1555, Nicola Vincentino sublinia: „Muzica făcută pe un text nu are alt scop decât să-i exprime sensul, pasiunile şi sentimentele cu ajutorul armoniei [...]. Când un compozitor vrea să scrie muzică tristă, el va folosi o mişcare lentă şi consonante minore. Dacă vrea să facă muzică veselă, va alege o mişcare rapidă şi consonanțe majore" (*op. cit*., p. 60).

Dintre creatorii de madrigale din Italia secolului XIV se remarcă Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia şi Francesco Landino.

Toţi au fost elevi ai Şcolii florentine. Francesco Landino a fost poet, compozitor de renume, organist la biserica din Florenţa şi, totodată, interpret la mai multe instrumente: luth, chitară, flaut. A fost prietenul lui Petrarca.

Compozitori reprezentativi de madrigale:

– *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594)* – creează sinteza *stilului polifonic imitativ al vremii*, compunând 104 misse, circa. 600 de motete şi 200 de madrigale.

– *Orlando di Lasso (1532 – 1594)* – supranumit Prinţul muzicii pentru nobleţea compoziţiilor şi a stilului său interpretativ care s-a făcut cunoscut la cele mai mari curţi ale Europei. A compus cca 1250 de motete la 2 -12 voci, 53 de misse la 4 - 8 voci, madrigale şi chanson-uri, creaţie prolifică prin care realizează *sinteza stilurilor flamand, francez, italian şi german*.

– *Luca Marenzio (1553 – 1599):* 12 cărţi de madrigale din 1580 până la moartea sa; aduce o contribuţie esenţială la dezvoltatrea madrigalului – 200 de madrigale, vilanele, arii în stil napolitan, motete şi muzică religioasă.

– *Gesualdo da Venosa (1560 – 1613),* reprezentant al *stilului madrigalului cromatic*. Compune 7 caiete de madrigale la 5 şi 6 voci.

– *Claudio Monteverdi (1567 – 1643)* părăseşte stilul polifonic a cappella pentru stilul monodiei acompaniate. Scrie 8 volume de madrigale dramatice în care îşi face cunoscut stilul nou – *Stile rappresentativo* (stilul teatral), stile recitativo (parlato şi arioso) şi *stile concitato* (tulburător, emoţionant, agitat), prin care face trecerea la genul operei. Este autor al operelor: *Orfeu şi Euridice, Întoarcerea lui Ulise* etc.

– *Luzzascho Luzzaschi* (1540? - 1607): *Madrigali per cantare e sonare* (1601);

CÎNTEC DE DRAGOSTE

MADRIGAL

Traducerea: HORIA FURTUNĂ *Muzica:* CLAUDE LE JEUNE

REFREN

Andantino

Sopran

Că-mi ești dra-gă — nu-i de mi-ra-re iu-bi-to ce stră-lu-cești Oa-me-nii ce-i în-tîl-nești — Te- — pri-vesc toți — ca pe o mi-nu-ne, Cînd — văd cît de fru-moa-să ești.

poco rit.

CUPLET

CUPLET a tempo

S. Nu răs-plă-ti, fru-moa-so, pe iu-bi-tul tău

A. Nu răs-plă-ti, fru-moa-so, pe iu-bi-tul tău

T. azi pe iu-bi-tul tău

B. Cu-a-

Madrigalul secolelor XIV/XV, cu o structură de cuplet / refren:

Refren
Că-mi eşti dragă nu-i de mirare
Iubito ce străluceşti
Oamenii ce-i întâlneşti
Te privesc toți ca pe-o minune
Când văd cât de frumoasă eşti.

Cuplet
Nu răsplăti frumoaso, pe iubitul tău
Cu-atâta amăgire, cu-atâtea amăgiri
Şi cu păreri de rău
(3 versuri)

CE DRAGĂ MI-EȘTI

Traduc. Victoria Moraru

Orlando di Lasso (1555)

Inbrünstig (♩ = 72)

p

Ce dra – gă mi-ești iu – bi – – – –

Ce dra – gă mi-ești iu – bi – – – ta

Ce dra – gă-mi-ești iu – bi – ta

Ce

– – – – – – – – – – ta mea

mea ce dra – gă mi-ești iu -

mea ce dra – gă mi-ești iu – bi – ta

dra – gă mi-ești iu – bi – ta mea

mf

De mii de ori

- bi – ta mea, de mii de ori

mea, de mii de ori de mii

De

Madrigalul secolului XVI, poem coral cu formă liberă

2. **Motetul**

Motetul (ital., *motetto;* franc. *motet* – de la franc. *mot* = cuvânt) apare în Franța secolelor XIII - XIV, prin transformarea *conductus*-ului.

În secolul XII, melodia de bază putea fi atât un cântec religios, cât şi un cântec laic. Melodia sa simplă susținea un text unic în formă strofică, în *limba latină*. Când s-a cântat pe mai multe voci, una din ele a rămas voce de bază cu text religios în limba latină, iar celelalte au adus alt text. În acel moment, motetul s-a definit ca un nou gen vocal polifonic. Numărul de voci la care se scria era variabil. Vocea gravă era denumită *tenor* (susținător) şi prezenta o *temă cu text religios*, iar celelalte, *texte cu caracter laic*. În acelaşi timp, se cântă în două limbi diferite: *textul laic în limba franceză*, iar cel *religios în limba latină*.

Prin Edictul din anul 1322 al Papei Ioan al XXII-lea s-a pus capăt, în principiu, acestei practici. S-a hotărât, astfel, unificarea textului, prin revenirea la *textul latin*.

Genul se cristalizează în secolele XIV—XV, în lucrările lui Guillaume de Machault, Jean Okeghem, Jakobus Obrecht etc.

Chiar dacă, la origini, motetul a fost *primul gen polifonic laic scris,* desfăşurându-se izocron, pe un ritm egal pentru toate vocile – consecință a preluării de la *conductus* şi din practica trubadurilor şi trouverilor a unor formule uniforme –, curând apare şi *varietatea ritmică, prin declamație*.

Vocea superioară prezintă ***textul*** şi *melodia laică* (uneori, două voci prezintă acest text), iar tenorul prezintă, în limba latină, o temă cu caracter religios.

Reprezentanți ai genului motetului în epoca Renaşterii: Guillaume Dufay (1400—1474); Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594); Orlando di Lasso (1532—1594); Josquin des Pres (1445—1521); Antonio Gabrieli (1510—1586); Giovanni Gabrieli (1557—1612); Philippe du Mont; Jean Baptiste Lully; Johann Sebastian Bach, care scrie 6 motete germane; Joseph Haydn; Wolfgang Amadeus Mozart; Luigi Cherubini; Franz Liszt; Johannes Brahms; Anton Bruckner.

3. **Missa**

În Occident, *missa*, concepută de Grigore cel Mare după modelul de la Constantinopol, este corespondentul *liturghiei bizantine*. Este un gen muzical cu precădere coral ce are la bază texte din cultul catolic cântate pe variante ale cântecelor gregoriene.

La început monodică (Dumitru Bughici, *Dicționar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, pag. 184), până în secolul XIV, iar ulterior polifonică, ea cunoaşte mai multe variante în

funcție de cerințele momentelor religioase ale anului. Slujitorii bisericii intonau în general părțile cu caracter psalmodic, iar credincioşii pe cele cu caracter imnic. Lor li se vor alătura voci profesioniste. Astfel, ia naştere un gen coral care va avea: Kyrie eleison (Doamne miluieşte); Gloria (Slavă); Credo (Crezul); Sanctus şi Benedictus (Sfânt şi Binecuvântat); Agnus Dei (Mielul Domnului); *Ite missa est* (Mergeți, missa s-a încheiat).

După secolul XV, missa devine amplă ca întindere, complexă ca limbaj armonico – polifonic şi ca sintaxă (combinații de polifonie, armonie, monodie), prin care o serie de compozitori se afirmă în mod deosebit. Astfel, Guillaume de Machault (1300 – 1377) foloseşte, în afară de capul tematic gregorian, şi intonații din muzica laică, din cântece populare, compune *Missa de la Notre – Dame*, lucrare reprezentativă scrisă pentru patru voci, în condițiile în care la vremea respectivă a patra voce era foarte rar adăugată (discantul).



Imnurile, antifoniile şi textele missei sunt, uneori, adaptate stilului înflorit, al improvizației libere a cântăreților, mai cu seamă pe textul **Aleluia**. Această missă este compusă pe capul tematic al cântului gregorian alăturat.



Părțile componente ale missei sunt realizate diferit una față de alta: părțile cu texte mai scurte şi cu sens imnic (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*) păstrează melodiile gregoriene la vocea de tenor, dar le adaptează stilului propriu aplicat în motete, înlăturând lungimea sunetelor prin

largi melisme pe fiecare silabă, iar în părțile cu texte lungi şi cu semnificații distincte (*Gloria* şi *Credo*), compozitorul compune melodii proprii de liberă inspirație.

Potrivit acestor texte ale messei, muzica urmăreşte silabele textului şi se supune ritmului liniar. Conducerea melodiei revine discantului, iar celelalte voci acompaniază după modelul baladelor, unde acest rol revenea instrumentelor.

Spre sfârşitul vieții sale, Machault se retrage, în calitate de canonic, la Paris, unde moare în anul 1377.

Teoria muzicii gregoriene cunoaşte cele 8 moduri, dintre care patru autentice şi patru plagale, dar cu două tetracorduri cu sens ascendent, nu ca acelea greceşti, cu două tetracorduri descendente. Denumirea este însă aceeaşi.

4. **Coralul**

Apărut din Reformă şi dezvoltat îndeosebi în țările germanice, coralul este un cântec religios. Inspirându-se din *Volkslied*, fond popular al cântecului german, fără să poată fi excluse anumite influențe gregoriene, el pune bazele tradiției muzicale luterane.

Istoria coralului începe în prima parte a secolului al XVI-lea, o dată cu Reforma religioasă a lui Martin Luther (1483 – 1546).

Înflorirea genului are loc în secolul al XVII-lea, atunci când compozitorii germani Reinken, Buxtehude, Pachelbel folosesc toate resursele ştiinței lor polifonice pentru a-l integra în cultul religios, fără să-i rupă rădăcinile.

Încununarea acestei evoluții va avea loc în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, prin contribuția genială a lui Johann Sebastian Bach.

După secolul al XVIII-lea, diverşi compozitori, printre care Mendelssohn, César Franck sau Brahms, se vor inspira din coral şi vor introduce melodii luterane în oratoriu, simfonie sau opera.

La origine, coralul este un cântec a cărui structură calchiază structura textului. Fiecare pauză este determinată de text şi marcată de o oprire prelungită numită *fermata*. Este scris în limba germană, dar sursa rămâne latina, ceea ce presupune numeroase rectificări datorate traducerii.

Coralul are două părți, formate din diverse fraze literare şi muzicale, dintre care prima este deseori repetată. Melodia este uşor de reținut şi de reprodus. În secolul al XVII-lea, coralul devine sistematic polifonic la patru voci, iar cel care îl aduce la apogeu sub această

formă este Johann Sebastian Bach. Coralul în versiune instrumentală este încredinţat orgii.

Compozitori şi opere reprezentative: Johann Walther (1496 – 1570) – *Cărţulie de cânturi spirituale* (1524); Michael Praetorius (1571 – 1621) – numeroase corale; Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) – diverse corale pentru orgă; Johann Pachelbel (1653 – 1706) – corale – preludii pentru orgă; Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – numeroase corale (aproximativ 200 pentru orgă); Felix Mendelssohn (1809 – 1847) – coralul *Herr Gott dich loben wir pentru dublu cor, orchestră şi orgă* (1843); César Franck (1822 – 1890) – trei corale pentru orgă (1890), care nu se inspiră din repertoriul melodic protestant.

III. **MIJLOACE DE STUDIU ŞI DE MEMORIZARE A PARTITURII**

Etapele studiului sunt:

• încadrarea în epocă a compozitorului, perioadă de creaţie, stil;

• analiza textului literar; organizarea textului determină schema formei muzicale (gen epic sau liric, tematică, idei principale, scurt comentariu literar, categorii estetice, prozodie – versificaţie, metrică, ritm prozodic, strofă, rimă) în vederea *acordării psihice* a dirijorului cu conţinutul poetic al textului;

• memorizarea acestuia şi rostirea lui expresivă - recitare artistică;

• analiza muzicală, studiul partiturii - proces de citire, analiză şi sinteză prin care se ajunge la un model sonor mental: delimitarea formală (forma de tip arbore de la întreg la parte, de la secţiune trecând prin perioade, fraze, motive ajungând până la celulă), stabilirea tipului de sintaxă (monodie, polifonie, omofonie, eterofonie şi combinaţii intre acestea), extragerea melosului (a liniei dirijorale sau a solfegiului dirijoral), organizarea tensiunilor armonice şi a suprapunerii cu cele melodico-ritmice, stabilirea vocalităţii (tip de emisie, tipuri de atac, stabilirea sistemului de intonaţie, registre şi respiraţii, ambitus, frazare);

• exersarea tehnicii de conducere prin combinarea tuturor mijloacelor de tehnica braţelor şi a mijloacelor mimice şi pantomimice cu trăirile afective, stări de spirit care se concretizează în elemente de psihotehnică;

• memorizare prin tehnica proporţiilor (număr de măsuri al secţiunilor), care clarifică schema formei;

• sinteza ritmico – melodico – armonică pentru obţinerea liniei conducătoare dirijorale;

• asocierea secţiunilor formle cu expresia muzicală pentru a deprinde dirijorul să depăşească problematica tehnică muzicală către zona hermeneutică.

IV. **MIJLOACE DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ; APROFUNDARE PENTRU OBȚINEREA INTERDEPENDENȚEI BRAȚELOR**

1. **Bătaia de pregătire**

Mişcare pregătitoare – respirație, *auftakt* - este bătaia anterioară timpului pe care începe discursul muzical, bătaia care arată precedența unor structuri muzicale. *Auftakt* provine din lb. germ. şi înseamnă *înainte de măsură* (metrul propriu – zis). Prin ea se stabileşte: *tempo, dinamică, expresivitatea lucrării, caracterul articulației.*

2. **Începuturi**

– *pe timp* – pregătirea este identică cu avântul;

– *pe părți de timp* – *auftaktul* este însoțit de o mică mişcare a poignet-ului sau gesturi asociate ca mişcarea capului, a bărbiei etc.

Cele 4 caracteristici determinate de *auftakt*: *tempo, intensitate, caracterul articulației, expresia artistică sau a sonorității globale.*

3. **Figura de tact** reprezintă un lanț de bătăi organizate în schemă (desen, figură geometrică), care desemnează pulsația metrică a unei lucrări muzicale.

Figuri de tact: fundamentale (de 2, 3 şi 4 timpi) şi derivate sau supraordonate (simetrice şi asimetrice).

Mâna stângă capătă un rol de expresie şi este supusă altor evoluții decât mâna dreaptă, care are rolul strict de a tacta. Ea poate evolua pe parcursul mai multor măsuri, fraze, perioade, potențând expresia, frazând, culminând, subliniind un anumit cuvânt, o anumită vocală etc.

Pentru aceasta se vor efectua exerciții pe grade de dificultate: intrări succesive pe timpi, pe părți de timpi; adresări pe grupe de voci înalte, grave; schimbarea planului dirijoral jos, mediu, înalt; scandarea unui text imaginar pentru a realiza diferențele ce se creează în interpretare datorită strânsei legături *cuvânt, ritmică, melodie*.

4. **Aprofundarea gesturilor de pregătire, tactare şi închidere**

Tactarea – mijloc de bază în conducerea colectivului, ce indică: metrica sau tactarea măsurii; tempo; nuanțe; caracterul articulației; intrări; structurarea formală a textului muzical legat de (conjugat cu) cel literar; expresia globală, caracterul artistic.

Mişcările trebuia să fie până acum simple, clare, sugestive, reduse la strictul necesar. De acum încolo, ele vor căuta diversificarea în limite care să nu deranjeze pulsația şi claritatea tactării, astfel încât imaginea poetică să fie mai sugestivă, să reiasă cu mai multă claritate.

Tactarea artistică este modul cel mai înalt de sugerare şi de reprezentare a intenţiilor noastre interpretative. Această formă a exprimării dirijorale este un limbaj gestual complex prin care se transferă intenţiile interpretative ale dirijorului interpret. Aceste gesturi trebuie să devină act reflex prin studiu individual cu control în oglindă, dacă este nevoie, pentru a detaşa concentrarea asupra muzicii şi a sensurilor acesteia de preocuparea asupra gesticii.

Gestualitatea este un mijloc şi nu un scop. Prin studiul tactării se realizează uşurinţa, continuitatea, fluenţa bătăilor într-o schemă dată care să organizeze tehnic şi interpretativ relaţionarea cu ansamblul.

V. **APLICAŢII PRACTICE**

La aplicaţiile practice ale temelor de dirijat predate la curs, studenţii vor prezenta scurte analize ale lucrărilor, în care vor trata problemele de gestică în funcţie de lucrarea respectivă, de încadrarea ei în epocă, de particularităţile compozitorului şi genului coral în care se încadrează lucrarea.

Exerciţii dirijorale pe lucrări din programă:

• Iosif Velceanu, *Pupi de flori* (schema de tact de 2/4 şi 4/4 în tempo rapid);

• J. S. Bach, *Petrus, das nicht denkt zuruck* (Coral, schema de tact de 4/4, problema coroanei);

• Lodovico da Vittoria, *Ave Maria* (schema de tact de ¾ şi 4/4, adresări de intrări, contraste de nuanţe, modificări agogice);

• Sabin Drăgoi,*Bănăţeana* (alternanţa doină – joc, 4/8 şi 2/4; problematica coroanelor);

• George Lynn,*I got a home* (intrări pe timpi şi părţi de timp, frazarea pe motive de câte 2 măsuri, culminaţii armonice);

• W. A. Mozart, *Ave verum* (schemă de 4/4, acompaniament pian);

• Gheorghe Dima, *Ziua ninge* (madrigal românesc, polifonico – armonic, alternanţa de 4/4 şi 2/2).

SEMESTRUL II

Reluarea, aprofundarea şi fixarea problematicii expuse în cursurile semestrului I până la formarea reflexelor, deprinderilor şi atitudinilor cerute în faţa ansamblului coral.

VI. **MIJLOACE DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ CU DIFICULTĂȚI METRO-RITMICE**

Aceste mijloace sunt:

– avertizarea formulelor metro-ritmice: anacruză, sincopă, contratimp;

– gestul dirijoral divers, cu interdependența brațelor, cu diverse tangente ale planurilor de adresare;

– poziții şi mişcări dirijorale complexe;

– figuri de tact derivate, tactare concentrată şi descompusă;

– tipuri de închideri, fermată;

– introducere în tehnica tactării artistice - gesturi cu dublă funcție; tactarea măsurilor de 2 timpi şi 4 timpi cu contur unghiular;

– reculul, tactarea prin divizarea timpilor; tactarea măsurii de 3 timpi cu contur unghiular;

– combinarea conturului unghiular şi rotunjit (corespunzând articulațiilor staccato şi legato) a amplitudinii diferite (pentru nuanțe mari şi mici) şi a închiderilor (exterioare şi interioare) pe lucrări corale;

– începeri şi terminații pe timpi şi fracțiuni de timp; tipuri de închideri pe vocale, consoane în tempouri lente, moderate, rapide cu modificări de contur (interioare, exterioare);

– schimbări de tempo: *accelerando, rallentando, ritenutto*.

VII. **COROANA**

Modalități de execuție cu planuri de voci care au momentul săvârşitor al coroanei amplasat decalat

Ieşirea pentru un anumit timp din curgerea discursului muzical, suspendarea ei temporară prin staționarea pe ultimul timp al duratei pe care apare semnul se realizează practic în trei faze :

• pregătirea coroanei – prin încetinirea curgerii discursului muzical şi avertizarea intrării în coroana propriu – zisă pe timpul anterior acesteia;

• efectuarea coroanei – timpul sau timpii pe care stă coroana nu se tactează, ci *mâna stă* (sau se *tactează pasiv* până la ultimul timp pe care va intra neapărat în repaus dacă alte voci continuă discursul până la un anumit timp pe care se vor opri şi ele pe coroană). Coroana se poate susține în nuanța la care se atacă, poate descreşte în intensitate sau poate creşte;

• ieşirea din coroană se face *prin dublarea ultimului timp pe care este aşezată coroana*. Se poate face cu respirație sau fără. Cu respirație poate presupune *două gesturi* (*închidere* şi *auftakt)* sau gest cu *dublă funcție*.

Exerciții dirijorale pe lucrări din programă:
– rezolvarea problemelor tehnice dirijorale;
– consolidarea lucrărilor în vederea susținerii de concerte.

• Ioan Cristu Danielescu - *Frunză verde de sulfină* (schema de tact de 3/4 cu rallentando şi descompunerea timpilor);

• Joseph Haydn - *Cor nr. 10 din Oratoriul „Creațiunea*” (abordarea repertoriului vocal-simfonic cu acompaniament de pian, schema de tact de 4/4);

• Alexandru Paşcanu - *Diptic coral* (schema de tactare de 2/4 şi 4/4);

• Dietrich Buxtehude - *O Gott wir danken deinner Gut* (repertoriu vocal – simfonic 3/2, adresări alternative de voci, intrări pe timpi fracționați, alternanță staccato - legato);

• Petru Stoianov - *Măr cojit;*

• Elisabeta Moldoveanu – *Sus în vârf la nouă meri* (3/4, coroane, descompunerea timpilor, ritenuto).

Bibliografie

1. Botez, Dumitru, *Tratat de cânt şi dirijat coral*, vol.I, II, 1982, 1985.
2. Gagea, Persida, *Curs de dirijat cor şi ansamblu coral*, Editura Fundației *România de Mâine*, Bucureşti, 2001.
3. Bena, Augustin, *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.
4. Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982.
5. Marin, Constantin, *Arta construcției şi interpretării corale. Tratat discografic.*

ANSAMBLU CORAL

Lector univ. dr. **OVIDIU DRĂGAN**
Lector univ. drd. **ADRIANA DRĂGAN**

Obiective

Disciplina *Ansamblu coral* are un caracter practic şi face parte dintre disciplinele de măiestrie artistică ce se predau în învăţământul superior muzical. Repertoriul de studiu constituie baza pe care se face aplicarea practică a expunerilor teoretice. În acest sens, alegerea repertoriului se va face avându-se în vedere următoarele criterii: lucrări corale reprezentative aparţinând compozitorilor români şi străini din diferite perioade istorice şi din spaţii cultural-geografice diferite; lucrări care pe tot parcursul studiilor să asigure studenţilor o cunoaştere a problemelor de cânt coral prin parcurgerea cât mai cuprinzătoare a formelor, genurilor, stilurilor şi epocilor de creaţie.

Cursul îşi propune:

• să formeze deprinderea înrolării acustice şi psihice în componenţa ansamblului coral;

• să dezvolte arta interpretării corale: formarea sonorităţii corale, formarea unui repertoriu adecvat tipurilor de coruri, însuşirea principiilor de analiză a unei partituri;

• să asigure cunoaşterea „din interior" a stilurilor, formelor şi genurilor corale create de-a lungul istoriei muzicii.

Astfel, la sfârşitul Anului II, studenţii vor fi capabili să se integreze în ansamblul coral al anului de studiu atât în partidă prin acordaj, dozaj şi omogenizare timbrală, cât şi în ansamblu, în relaţie cu celelalte partide, învăţând să se relaţioneze cu acestea. Studenţii vor putea susţine concerte corale, însuşindu-şi un repertoriu de Cor Academic, apropiindu-se astfel de maniera de cânt a coristului profesionist.

SEMESTRUL I

I. **CULTIVAREA VOCII CÂNTATE**

1. **Rolul cultivării vocii cântate**

Arta cântului vocal contribuie la dezvoltarea personalității elevului în ansamblu, a simțului estetic şi a gustului pentru frumos, formând şi valorificând aptitudinile muzicale specifice: cultivarea vocii, a timbrului; formarea unei tehnici muzicale; cultivarea auzului melodic şi în special a celui armonic şi polifonic; a simțului ritmic; a simțului formei; crearea unei capacități adecvate de exprimare şi interpretare artistică; dezvoltarea memoriei muzicale; citirea la prima vedere; atenția în execuție; fantezia creatoare.

Scopul studierii cântului vocal este de a recunoaşte şi de a cunoaşte vocea umană ca instrument muzical, ca mijloc de educație muzicală şi de a contribui la formarea şi dezvoltarea vocii.

In cadrul orelor de canto se dezvoltă auzul armonic, polifonic, deoarece vocea umană este un instrument netemperat. De asemenea, citirea la prima vedere se dezvoltă substanțial în cadrul orelor de canto şi dirijat coral, prin urmărirea partiturii în întregul ei - linie melodică, versuri şi acompaniament.

Valoarea studierii vocii nu trebuie niciodată pierdută din vedere, prin faptul că însăşi denumirea acestei discipline arată că un muzician, fie el instrumentist sau nu, nu poate deveni complex fără a-şi „completa” studiile cu acest „instrument”.

Pe de altă parte, vocea este instrumentul cel mai apropiat de intențiile cele mai intime ale interpretului. Studiul vocii devine un tărâm uluitor, totul desfăşurându-se nu în laringele cântărețului, ci în interiorul său. Frumusețea sunetului emis de cântăreț reflectă tehnica sa şi implicarea emoțională în actul cântului.

2. **Cultivarea vocii copiilor**

„Vocea este principalul mijloc de redare a muzicii” (Munteanu G., *Didactica. Metodica predării educației muzicale în gimnaziu şi licee*, Editura Teora, pag.63).

Educația muzicală a copiilor (în special, a elevilor din ciclurile preşcolar şi primar) are ca activitate principală cântul vocal. Copilul cântă o dată cu primele cuvinte rostite, reprezentate de două-trei sunete; de la cele mai mici vârste, muzica îl atrage pe copil, el gângureşte, bate din palme, ascultă muzică (la radio şi televizor), imită sunetele auzite în natură (şuierat, uruit, claxonat, ciripit), îi imită pe adulți, cântă în timpul jocului.

In producerea sunetelor muzicale, sunt angrenate organele respiratorii, coardele vocale şi aparatul articulatoriu cu cavitățile rezonatorii, funcționând sub forma unui sistem unitar.

Calitățile vocii frumoase – timbrul, claritatea, justețea intonației, maleabilitatea, omogenitatea, flexibilitatea, volumul – se cultivă prin intermediul unei intense educații vocale.

La vârsta şcolară mică, aparatul vocal al copilului e nematurizat, volumul este mic, ambitusul vocal este mai redus; de aceea, în scopul dezvoltării şi educării acestor calități este nevoie de exerciții sistematice.

In cadrul exercițiilor folosite pentru dezvoltarea calităților vocii, se urmăresc obiectivele:

– să intoneze „curat” sunetele auzite (reproducerea sunetelor cu acelaşi număr de vibrații cu cele auzite; numărul de vibrații mai mici corespunde sunetelor joase, numărul de vibrații mai mari corespunde sunetelor mai înalte);

– să intoneze sunetele cu o intensitate naturală (vocea vorbită are 30-40 decibeli, cea țipată - peste 80 decibeli; în cântare nu trebuie depăşiți 60 decibeli);

– să emită sunete de durate diferite;

– să susțină, să controleze şi să-şi dozeze respirația în funcție de schema ritmico- melodică a piesei;

– să-şi păstreze timbrul propriu, bazat pe emisia naturală a sunetelor;

– să câştige suplețe vocală (trecere uşoară de la un model melodic la altul, de la o nuanță la alta, de la un registru vocal la altul).

In cadrul şcolii, trebuie asigurate condițiile pentru dezvoltarea interesului față de muzică (mai ales, cea vocală), în primul rând asigurarea unei atmosfere de linişte, calm.

La început, majoritatea copiilor au: *o emisie guturală,* forțată, bazată pe o respirație scurtă şi gâfâită (de aici dificultatea susținerii sunetelor din linia melodică a cântecelor); *o pronunție defectuoasă* a cuvintelor.

Deci, trebuie folosite numeroase vocale pentru pregătirea aparatului vocal, dar şi exerciții pentru dezvoltarea voinței elevului de a cânta frumos, a inspira şi a deschide gura corect.

Nu trebuie neglijate nici condițiile igienice şi psihologice pentru desfăşurarea orei de muzică: aerisirea clasei; „liniştea interioară”; poziția corectă în timpul cântării (în picioare – este permisă eliberarea cutiei toracice şi a diafragmei de presiune, dar este o poziție obositoare. Este de preferat, aşezarea în bănci, cu spatele bine rezemat şi cu mâinile la spate sau pe lângă corp); exerciții de cultură vocală (respirație). Pentru o bună respirație, este nevoie de dozarea coloanei de aer în timpul expirației; explicarea ştiințifică (în termeni adecvați) a importanței respirației pe nas.

3. **Educația auditivă**

Educația este o acțiune specific umană; ea presupune formarea unei personalități umane în concordanță atât cu cerințele obiective ale societății, cât şi cu cele ale individului. Educația se desfăşoară în mod conştient, conform unui scop stabilit în prealabil, având un sens intenţional şi o finalitate bine conturată.

Educația este bilaterală: ea poate acționa atât din exterior, prin percepția auditivă a unui sunet deja format, creând în acest fel memoria, condiționarea prin obişnuință, cât şi din interior, luând forma autoeducației, prin autocrearea mentală, sensibilizarea nervoasă la vibrația personală.

A învăța să înveți şi a dori să te perfecționezi continuu sunt cerințe ale educației permanente, prin care omul contemporan învață să fie el însuşi, receptiv la schimbări, capabil să le anticipeze şi să se adapteze la ele, oferindu-se ca participant la progresul social, prin autonomia sa intelectuală şi moral – civică (Stoica M., *Pedagogie şi psihologie pentru examenele de grade didactice*, Editura Gr. Alexandrescu, Târgovişte, 2002, pag. 15).

Educația din exterior depinde de un produs deja creat, ce trebuie să imite; intuiția nu are nimic creativ din punct de vedere al materiei sonore: este o acțiune de adaptare şi, indiferent de calitatea sunetului emis la origine, aceasta este limitată şi limitativă, împiedicând o reală şi completă educație muzicală.

Un sunet va fi perceput nu numai cu auzul, ci şi cu tot sistemul nervos, el fiind „vehicul" de energie universală: un complex de energii dezlănțuite din corpul psiho-fizic în deplina sa funcțiune de transformator energetic, creator de reală creatitudine.

Educația din interior, autocontrolul, este capacitatea umană datorită căreia noi ne putem comporta firesc, indiferent de natura situațională trăită. Autocontrolul nu este o capacitate înnăscută, ci dobândită prin eforturi susținute, printr-o armonizare a instinctelor şi a vieții subconştiente.

Forme ale manifestării autocontrolului: stăpânirea de sine, voința; calmul, răbdarea, perseverența.

Factori care afectează autocontrolul: superficialitatea; egoismul; mândria; dorința de faimă, de strălucire; frica şi îndoiala.

II. **ARTICULAȚIA, PRONUNȚIA ŞI DICȚIA ÎN CÂNTUL CORAL**

Exprimarea orală implică, alături de anumite structuri nervoase, acțiunea, participarea unor organe cu funcții adaptate vorbirii şi cântului, determinând caracterul sunetului. O voce frumoasă reiese din îmbinarea unei multitudini de reguli exersate care au luat forma unei noi naturi.

În cadrul rezonatorilor supraglotici se formează „mulaje” fonice diferite ca structură şi sonoritate (limba, maxilarul inferior, buzele, laringele superior, cavitatea bucală, cavitățile nazale şi sinusurile frontale).

Emisia oricărei vocale sau consoane este determinată de sincronizarea *mişcărilor articulatorii* care formează *mulajul* adecvat şi, o dată cu schimbarea configurației mulajului fonic, se modifică şi *caracterul sunetului*.

Cântul acordă o foarte mare importanță aspectului fonetic din care decurge reuşita expresiei artistice. In cânt, sunetul muzical îmbracă sunetul vorbit într-o haină ce-i estompează sensul literar sau fiziologic. Este foarte necesar, deci, ca pronunția în cânt să fie mai intens afirmată decât în vorbirea curentă, mai ales în rostirea consoanelor.

In concluzie, *articulația şi pronunția în cânt* se realizează *diferit,* în comparație cu maniera folosită în vorbire. Dirijarea evolutivă a coloanei sonore reprezintă în cânt secretul unei rostiri corecte.

1. **Articulația**

Prin *articulație* înțelegem actul mecanic al coborârii maxilarului, al mişcării limbii, apropierea sau depărtarea buzelor şi interdependența acestor organe în procesul vorbirii. Pentru cânt, articulația se poate referi la maniera staccato, non-legato sau legato de scandare a cuvintelor cântate.

Articularea *vocalelor şi consoanelor* duce la realizarea unei emisii vocale normale. Ea stă la baza pronunției.

2. **Pronunția**

Pronunția se referă la *rostirea integrală a unei silabe,* a unui *cuvânt într-o propoziție*. Pronunția asigură capacitatea omului de a exprima clar şi corect un cuvânt şi, de asemenea, capacitatea de a da cuvântului o *încărcătură afectivă, logică, semnificativă*.

Pronunția se bazează pe o bună articulare a cuvintelor, astfel încât ea să devină *purtătoare de sens.* Maniera denumită astfel *inteligibilă,* de rostire a cuvintelor, se transformă, alături de textul muzical, în ceea ce numim *frazarea*.

Pentru a avea o imagine clară despre preocuparea principală a pronunției, trebuie să cunoaştem ritmurile prozodice; totodată, este necesar să urmărim relevarea lor în vorbire (relația între silabe neaccentuate şi accentuate – accent tonic, ce se referă la silaba accentuată a cuvântului; în limba română, fiecare cuvânt are o singură silabă accentuată).

Înțelegerea de către public a textului care însoțeşte o lucrare muzicală joacă un rol important în atingerea scopului procesului muzical, acela de a comunica un mesaj artistic auditoriului, mesaj cuprins în bună măsură de *textul poetic.*

Pronunția scenică este confundată de cele mai multe ori cu dicția.

3. **Dicția**

Dicția este pronunțarea artistică a textului pieselor muzicale. Ea se ocupă cu pregătirea unei *articulări clare*, a unei *pronunții corecte* şi *expresive*. De asemenea, ea se ocupă cu îndepărtarea defectelor din vorbire şi cânt; este foarte necesară şi se sprijină pe articularea distinctă a silabelor unui cuvânt, respectând însuşirile lor fonetice.

În cânt, ca şi în vorbire, dicțiunea trebuie să urmărească realizarea accentului logic sau expresiv, acel cuvânt-cheie în jurul căruia gravitează expresia întregii fraze; aşa cum în limba română fiecare cuvânt conține numai o silabă accentuată, aşa şi în frază sau în vers, sau în hemistih, există un singur cuvânt-cheie.

Atunci când muzica este însoțită de cuvânt, dubla preocupare a textului muzical şi a celui literar nu trebuie să văduvească înțelegerea textului literar, ci, dimpotrivă, să îl redea cu o şi mai mare *claritate,* dat fiind valențele expresive pe care i le adaugă *caracterul artistic muzical.* Dicțiunea este, deci, arta de a rosti cuvintele *corect* şi, mai ales, *frumos*. Ea este o problemă de tehnică şi de interpretare, deoarece prin ea dăm *sens cuvintelor şi ideilor*.

Dicțiunea este şi prima preocupare a actorilor. Nemaifiind vorba de melodie, înălțimi, nuanțe, manieră de atac, putem crede eronat că vorbirea scenică ar fi mai uşoară. Dimpotrivă, există şi aici o *melodie a vorbirii,* sau *curbă a intonației vorbirii,* o *culminație* pe anumite cuvinte ce trebuie subliniate în context, o dozare a *nuanțelor* şi a *tempoului* în care se efectuează rostirea şi, nu în cele din urmă, o preocupare pentru *scandarea* sau *înmuierea* anumitor cuvinte. Maniera declamatorie explozivă sau tărăgănată cu care se vor da apoi replici în dialog va adăuga vorbirii scenice, elemente care totuşi în muzică sunt deja precizate, nemaifiind necesar să fie create pe moment.

Toate acestea se aplică şi în cântec. In muzică, din cauza duratei valorilor, a coroanelor, a melismelor, silabele se îndepărtează mult una de cealaltă, înțelesul cuvintelor se poate diminua, iar ascultătorul poate pierde din vedere ideea principală.

În muzică, dicțiunea este influențată foarte mult, am putea spune hotărâtor, de tempoul în care se cântă. Mişcările prea largi şi prea rapide îngreunează mult dicția.

III. **REGISTRE (TIMBRURI) DE EMISIE VOCALĂ**

1. **Registrul**

Termenul de registre provine din italiană- *registro.* Registrul poate fi clasificat după criteriul înălţimii relative sau al modului de emitere (scara general – sonoră, sau ambitusul, se divide, după înălţimea relativă, în grav, mediu şi acut).

Vorbim despre: registru de falset, care presupune o falsificare a sunetului; vocea de cap, cu senzaţia că vocea vibrează în cap; vocea medie, de mijloc, între cele două registre; voce de piept; voce de mijloc; voce de falset (de cap).

Clasificarea registrelor:

– *Registrul monofazat* (comenzile cerebrale transmise simultan sunt trimise direct către organele efectoare pe toate fibrele nervoase spre laringe. In acest mod cântă bărbaţii şi femeile cu voci grave).

– *Registrul bifazat* (specific copiilor şi tenorilor în falset); micul registru (de flageolet) este registrul de fluier, cu caracter instrumental.

– *Registrul trifazat* (sunetele nu mai pot fi cântate pe toate vocalele).

– *Registrul cvadrifazat* se întâlneşte foarte rar.

2. **Timbrul**

Timbrul se naşte în laringe; tot aici se nasc şi sunetele armonice şi nearmonice Timbrul poate fi *extravocal* şi *vocal* (pe care vorbim şi cântăm).

Timbrul provine din două componente: în laringe (*extravocalic*) şi în cavităţile supraglotice (*vocalic*).

Calităţile timbrului sunt: volumul: voci mari, mici, medii, voci simple şi voci ample; grosimea: subţiri, groase; penetranţa: aspre, stridente, catifelate, calde; luminozitate: întunecate, luminoase.

Volumul vocii este ceea ce ar rămâne dacă am exclude zonele formantice (adică diagrama armonicelor superioare ale sunetului fundamental); este sunetul fundamental care se produce în laringe.

Grosimea vocii decurge din suprafaţa de contact a alăturării corzilor vocale, pe verticală.

Penetranţa (strălucirea) depinde de forţa cu care muşchii vocali se apropie unii de alţii. Peste 3 500 cicli/secundă (chiar 4 500), peste strălucirea vocii apare o anumită stridenţă din predominanţa armonicelor foarte înalte.

În funcţie de *luminozitatea* vocii, sunt: voci cu sunete luminoase; voci cu sunete întunecate.

Tăria sunetului (nu intensitatea fizică) se referă la produsul acustic, depinzând de presiunea subglotică. Ea există şi atunci când nu emitem sunete, asigurând condiţiile de producere a acestora.

Tăria mare a sunetului depinde de modul cum curge aerul în glotă, de viteza de fugă; ea determină gradul de tărie a sunetelor; este, de fapt, o energie. Viteza de fugă reprezintă trecerea aerului prin laringe în cavitatea bucală. Unitatea de măsură este decibelul (pentru vorbirea obişnuită 30 decibeli, pentru strigăt 40 decibeli, cântul 40-100 decibeli; în cântul pe acut, Carusso dezvolta un sunet de 130 decibeli).

Există săli mari unde se poate cânta la o valoare de (100-130 decibeli), săli mijlocii (80-100 decibeli), săli mici (40-60 decibeli).

Tăria sonorităţii corului este, în medie, de 40-60 decibeli, iar în corurile de profesionişti, 60-80 decibeli.

3. **Solfegierea unor lucrări din programa analitică**

• Claude le Jeune	*Cântec de dragoste*
• W. A. Mozart	*Ave verum*
• Iosiv Velceanu	*Cimpoiaşul*
• Nicolae Lungu	*Cămara Ta*
• I. Cr. Danielescu	*Frunză verde de sulfină*
• F. Mendelssohn - Bartholdy	*Ciocârlia*
• Ştefan Popescu	*Fluture*
• Petru Stoianov	*Vara*

SEMESTRUL II

IV. **IMPOSTAREA**

1. **Aprofundarea definirii termenului**

Orice corp sonor care vibrează produce sunete primare (principale) sau fundamentale. Acesta nu are nici o calitate dacă nu este propagat într-un mediu favorabil.

Sunetul primar nu este deplin dacă nu este însoţit de armonice, care-i dau forţă, timbru, strălucire, personalitate. „Rezonanţa produce armonicele, iar prin ele sunetele se amplifică, se îmbogăţesc, se înfrumuseţează. Deci, mediu sonor favorabil înseamnă corp rezonator, cutie de rezonanţă, locul unde sunetul poate să răsune“ (Dorizo, Al., *Vocea, mecanisme, afecţiuni, corelaţii,* citat de Botez, D.D., *Tratat de cânt şi dirijat coral*, vol. I, pag. 159).

Vocea umană dispune de mai multe corpuri rezonatoare. La expirație, aerul întâlneşte în drumul său un şir de cavități, în care iau naştere armonicele (ele fac posibilă amplificarea vocii). Corpurile rezonatoare ale vocii umane (cavitatea toracică, faringele, fosele nazale, sinusurile frontale, gura) se află în strânsă legătură şi colaborare. Aerul respirat este reținut aproximativ o secundă, după care glota se închide, corzile vocale se apropie; sub controlul muşchiului diafragmatic, aerul este eliminat uşor, muşchii laringelui conduc aerul spre glotă, care se închide puțin, lăsându-l să se strecoare câte puțin pe o coloană subțire. Coloana de aer atinge corzile vocale şi acționează asupra lor. Ele vibrează, dând naştere sunetului primar. Coloana de aer se transformă în coloană sonoră. Sunetul trebuie ascultat, fixat în interior, memorat, atacat fără ezitări. Aerul se scurge domol, pentru ca atacul să fie uşor, dar ferm. Impostarea este, deci, găsirea punctului de rezonanță unde vocea este auzită la capacitatea ei maximă.

2. **Studiu practic pe lucrările din programă, la repetiții de partidă şi de ansamblu**

V. **STUDIUL VOCALELOR**

1. **Particularități ale vocalelor**

Vocalele sunt acele sunete ale vorbirii la a căror rostire coloana sonoră nu întâmpină obstacole. Aerul expirat se concentrează în cavitatea bucală, unde iau naştere vocalele, după forma şi volumul tubului fonic.

In limba română sunt şapte vocale (***a, e, i, o, u, ă, î***), dar pentru coloritul dicțiunii este necesară adăugarea unor vocale, mai ales în cuvintele provenite din limbi străine.

In muzică sunt folosite următoarele vocale:

– ***a*** (cu două variante: una mai deschisă, alta uşor mai întunecată);
– ***e*** (cu două variante: una mai deschisă, alta uşor mai întunecată);
– ***i***, care poate varia, închizându-se uşor spre ***ü***;
– ***o***, cu varianta ***ö***;
– ***u***, cu varianta ***ü***;
– ***ă*** şi ***î (â)***.

După felul pronunției, vocalele se împart în: vocale luminoase (***a*** cu cele două variante; ***i*** şi ***e*** cu cele două variante); vocale întunecate (***u*** cu varianta ***ü; o*** cu varianta ***ö; ă; î (â)***.

Calitățile vocii (luminoasă sau întunecată) depind de volumul tubului fonic, de deschiderea buzelor şi coborârea maxilarului inferior, de poziția limbii, care, prin deplasările ei, măreşte sau micşorează capacitatea camerei sonore.

– Vocala luminoasă cu volumul fonic cel mai mic este ***i*** (cea mai închisă din această categorie). Formarea vocalei trebuie să aibă loc în faţă, lângă dinţi, şi nu spre fundul gurii, pentru evitarea vocii „guturale”, precum şi pentru evitarea crispării maxilarului inferior, a buzelor, a limbii.

– Vocala ***e*** (mai deschisă decât ***i***) dispune de un spaţiu fonic mai mare; în pronunţarea acesteia este nevoie de naturaleţe în poziţia limbii, a buzelor, a maxilarului, deci fără a le crispa. Locul de formare trebuie să fie în faţă (şi nu spre fundul gurii).

– Vocala ***a*** (cea mai deschisă dintre vocalele luminoase) are spaţiul fonic cel mai larg. Maxilarul este coborât cel mai mult, limba aproape întinsă, vârful sprijinit de rădăcina dinţilor inferiori, buzele apropiate de dinţi, bine curbate

– ***u*** este o vocală întunecată, cu spaţiul fonic cel mai mic. Buzele se rotunjesc, îndepărtate de dinţi, maxilarul inferior are aceeaşi poziţie ca la formarea vocalei ***i.***

– ***ü*** cu un tub fonic puţin mai larg, marchează un început de zâmbet.

– Trecerea de la vocala ***u*** spre ***ü***, apoi ***ö***, determină creşterea tubului fonic, buzele se retrag spre dinţi şi se rotunjesc, maxilarul coboară câte puţin.

– Vocala ***ă*** presupune aceeaşi formă a buzelor ca şi la **a**, dar cu maxilarul mai ridicat; este o vocală întunecată, care se mai „luminează” datorită vecinătăţii unor vocale mai deschise.

– Vocala ***î*** este asemănătoare cu ***i***, ca loc de formare; presupune îngustarea tubului fonic până aproape de închidere.

2. **Coloritul vocalelor**

Procedeul de „colorare” a vocalelor presupune concentrare şi mare atenţie în schimbarea poziţiei maxilarului inferior, prin urcarea sau coborârea lui, din apropierea buzelor de dinţi, din îndepărtarea sau ţuguierea lor şi a mişcărilor limbii şi vârfului ei, deci tubul fonic să se lărgească sau să se îngusteze.

Întunecarea vocalelor luminoase se realizează prin apropierea uşoară a lui ***a*** de ***o***, ***e*** de ***ö***, ***i*** de ***ü***, dar fără schimbarea totală a culorii vocalei.

Lumina vocalelor întunecate se face prin retragerea buzelor spre dinţi şi uşoara coborâre a maxilarului, astfel încât ***o*** să se apropie de ***a*** şi ***u*** de ***ü.***

In cadrul a două propoziţii, acelaşi cuvânt vine cu alt sens, cu altă intonaţie, cu alt colorit al vocalelor; putem deschide la maximum toate vocalele pentru a da frazelor un anumit caracter sau le putem întuneca.

Coloritul vocalelor este în funcție atât de *sensul* unui cuvânt, cât şi de *rolul* acestuia în frază, ceea ce atrage şi mai mult atenția corului asupra studierii dicțiunii.

Dirijorul trebuie să acorde importanța cuvenită *uniformizării* coloritului vocalelor, pe întregul cor, de a obține culori comune pentru fiecare vocală în anumite situații.

VI. **STUDIUL CONSOANELOR**

„Consoanele sunt acele elemente ale vorbirii la a căror rostire tubul fonic se îngustează foarte mult sau se închide total într-un oarecare punct al lui*”* (Botez, D.D., *Tratat de cânt şi dirijat coral*, pag. 242).

1. **Particularități ale consoanelor**

Consoanele includ următoarele categorii:

– consoane explozive: ***b, c, d, g, k, p, q, t;***

– consoane constrictive: ***f, h, j, s, ş, ț, v, w, x, z;***

– consoane sonante: ***l ,m, n;***

– consoană vibrantă: ***r.***

„Vocalele şi consoanele se află în continuă interdependență . Consoanele nu pot purta, şi fără vocale ar rămâne nişte elemente lipsite de orice semnificație. Vocalele nu au nici forță suficientă şi nici dinamismul necesar spre a trimite sunetele la distantă, fără prezența lângă ele a consoanelor, care le impulsionează, împreună, însă, ele formează silabe şi cuvinte şi unele fără altele nu ar fi servit la nimic”. (Botez, D.D., *op. cit.,* p. 246).

Accentuarea, pronunțarea corectă, exagerarea consoanelor schimbă calitatea interpretativă, înfrumusețează cuvântul, îi dau forță, sonoritate, fraza muzicală devine hotărâtă, convingătoare.

2. **Clasificarea consoanelor**

Consoanele se clasifică astfel:

• *acustic* : – sonore – semivocale „netede” ***(l,m,n,g***);
– semivocale repetate (***r***);
– surde – şuierătoare (w,sj,th,f,h);
– explozive (p,t,v,k).

• *fiziologic* – consoanele sunt rezultatele circulației (închiderii şi deschiderii cavității supralaringiene).

Organele care participă la articulare sunt: buzele, maxilarul inferior, superior, limba.

Diftongii şi triftongii dau o notă de varietate vocii cântate (***ea, oa***). Diftongul ***oa*** în rostirea cântată a cuvântului („foarte", „doare", „soare") este bine să fie precedat de ***u*** foarte scurt. Cuvântul astfel rostit va primi profunzime, siguranță, prestanță, eleganță.

Bibliografie

1. Pinghiriac, Emil, Pinghiriac, Georgeta, *Arta cântului şi interpretării vocale*, Editura Fundației *România de Mâine,* Bucureşti, 2003.

2. Botez, Dumitru, *Tratat de cânt şi dirijat coral*, vol.I, II, 1982, 1985.

3. Bena, Augustin, *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

4. Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982.

5. Marin, Constantin, *Arta construcției şi interpretării corale. Tratat discografic.*

PIAN GENERAL

Prof. univ. dr. **GEORGETA ŞTEFĂNESCU BARNEA**

Obiective

Cursul de *Pian general* constituie un mijloc puternic şi eficient de studiere a artei sunetelor, oferind studenţilor – prin posibilitatea utilizării pianului – cel mai valoros ajutor în formarea lor ca viitori pedagogi şi muzicieni.

Cursul de *Pian general* are o contribuţie importantă la însuşirea, dezvoltarea şi consolidarea noţiunilor şi a deprinderilor fundamentale ale altor discipline muzicale ca: Teorie şi solfegii, Armonie, Contrapunct, Analiză şi Forme muzicale, Istoria muzicii, Citire de partituri, Dirijat etc.

Studenţii au prilejul de a realiza contactul viu, real şi practic cu literatura muzicală a tuturor epocilor şi stilurilor de creaţie, prin repertoriul divers şi problematica abordată.

Cursul de *Pian general* contribuie la dezvoltarea simţului estetic, a gustului artistic, la dezvoltarea capacităţii de reprezentare auditivă interioară, la educarea sensibilităţii ca premisă pentru capacitatea de receptare şi interpretare a operei muzicale, în scopul configurării complexe a fenomenului muzical.

Material obligatoriu de studiat:

– exerciţii tehnice, game majore şi minore, arpegii, acorduri;
– 2 studii;
– o mică piesă polifonică;
– o mică piesă romantică;
– o piesă românească;
– exerciţii de citire la prima vedere.

Semestrul 3

Forma de evaluare – COLOCVIU

Program obligatoriu pentru colocviu:

– un studiu;
– o piesă polifonică;
– o piesă românească.

Semestrul 4

Forma de evaluare – EXAMEN

Program obligatoriu pentru examen:

– o gamă la alegere (pe două octave, cu arpegiu şi acorduri);
– un studiu;
– o parte de sonatină.

Exemplu de program minimal pentru COLOCVIU

1) Czerny, unul din studiile următoare: 1, 2, 3.

Studiu

Carl Czerny

1

legato

Studiu

Carl Czerny

2

legato

Studiu

Carl Czerny

3

2) Beethoven Sonatina în Do Major partea I-a sau J.Vanhal, Sonatina, partea I-a.

SONATINA

JAN KŘTITEL VAŇHAL
(1739–1813)

Allegretto (♩ = 92)

p dolce
mf
dim.
(×) 4 P × 5 P × 4 P × 5

p f
sf
4 5 P × 4 P × P × P ×

mf
f
5 1 3 P × 5 P × 5 P ×

a tempo
sf
p rit.
f
3 5 1 5 P × P ×

ff
p cresc.
f
p
rit.
P × P ×

3) O piesă din următoarele: L. Comes: 1, 2, 3, 4;

M. Marbe: 1, 2, 3.

Cântec de leagăn

Liviu Comes

Sereno ♩=56

1

Câte păsărele-n codru

Cantabile 𝅗𝅥=72

Liviu Comes

2

rall.

Toate plugurile ară

Liviu Comes

Rubato ♩=100

3

p cantabile

mf

Cântec de seceriş

Liviu Comes

Maestoso ♩=48

4

5/4 (2+3)

mf espress.

f

Exemplu de program minimal pentru EXAMEN

1) O gamă, la alegere, (pe două octave, cu arpegiu şi acorduri).

2) Czerny, unul din studiile.1,2,3.

3) „Cimpoiul” din Album pentru Anna Magdalena Bach.



4) Beethoven Sonatina în Do Major, partea II-a.

Bibliografie

1. *** *Studii şi piese pentru pian*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2005.

2. *** *Album pentru Pian, Piese preclasice şi clasice*, Editura Fundaţiei *România de Mâine,* 2005.

3. Herz, H., *Culegere de exerciţii, game, arpegii*, Editura Fundaţiei *România de Mâine,* 2000.

4. *** *Sonatine pentru pian de compozitori români*, vol.I-II, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2000.

5. *** *Mici piese româneşti pentru pian*, Editura Fundaţiei *România de Mâine.*

6. *** *Piese româneşti pentru pian din secolul al XIX*-lea, vol. I-III, Editura Fundației *România de Mâine,* 2004.

Beethoven, L.v., *Sonatine*

Cernovodeanu, M., *Mica metodă de pian, Metoda mare*

Clementi, M., *Sonatine*

Comes, L., *Miniaturi*

Diabelli, A., *Sonatine*

Drăgoi, S., *Miniaturi*

Hanon, L., *Pianistul virtuoz*

Jora, M., *Poze şi pozne*

Mozart, W.A., *Sonatine*

Nicolaev, A., *Scola igrî na fortepiano, 1963*

Schumann, R., *Album pentru tineret*

Vieru, A., *20 piese pentru pian*

Voileanu-Nicoară, *De luni până duminică, 1963*

CANTO CORAL

Conf. univ. **CORNELIA ANGELESCU**

Obiective

Reperele de studiu continuă transmiterea şi aprofundarea cunoştinţelor teoretice despre voce şi cânt, precum şi formarea deprinderilor practice de interpretare vocală individuală şi în grup a unor piese muzicale.

Aceste cunoştinţe vor fi necesare profesorului de muzică care va fi şi dirijorul corului şcolii. El va trebui să desluşească caracteristicile vocilor şi să ţină cont de ele în organizarea şi conducerea corului.

Studentul va trebui să-şi cunoască propriul său instrument vocal şi să ştie să cânte la el; să posede o gândire muzicală superioară; să-şi cultive sensibilitatea artistică; să cunoască repertoriul de gen din creaţia românească şi universală.

Repertoriu general

Semestrul I

1. Studii acompaniate din metodele:
   B. Lütgen – Studiile nr.3, 4, 15.
   J. Concone – Studiile nr.1, 2, 3, 11.
2. Arii antice
   Caccini (1545-1618) – Amor ch' attendi, Amarilli.
   Claudio Monteverdi (1567-1643)– Lasciatemi morire.
   Giuseppe Torelli (1650-1703) – Tu lo sai.
   Antonio Caldara (1670-1736) – Se ben crudele, Come raggio di sol.
   Giovanni Battista Pergolesi – Per la gloria d' adorarvi
3. Lieduri

L.w. Beethoven – Ich liebe dich
W. A. Mozart – Cântec de leagăn
W. A. Mozart – An Chloe
F. Mendelssohn Bartholdy – Grüss
J. Brahms – Cântec de leagăn
F. Schubert – Păstrăvul (Die Forelle)
F. Schubert – Wohin (Încotro)

4. Piese româneşti
   G. Stephănescu – Fluieraşul
   G. Stephănescu – Înşirați-vă mărgele
   G. Stephănescu – Somnoroase păsărele
   Ed. Caudella – Ochi albaştri-s drăgălaşi
   T. Brediceanu – Cât e muntele de-nalt
   T. Brediceanu – Voinicel cu părul creț

Semestrul II

1. Studii acompaniate din metodele:
   N. Vaccai – lecția VI – Sincopa, lecția VII – Rulada
   B. Lütgen – lecția VIII, lecția IX – Apogiatura
2. Arii antice
   Bononcini (1672-1748)
   Alessandro Scarlatti (1660-1725) – Toglietemi la vita ancor
   Gian Giacomo Carissimi (1605-1674) – Vittoria, vittoria
   Giovanni Paisiello (1740-1816) – Nel cor pin non mi sento
   Giovanni Battista Pergolesi (1710-1836) – Nina
   Antonio Lotti (1667-1740) – Pur dicesti
3. Lieduri
   F. Schubert – Lachen und Weinen (Râsul şi plânsul)
   F. Schubert – Heidenrőslein (Trandafir de câmpie)
   R. Schumann – Ich grolle nicht (Eu nu te cert)
   R. Schumann – Er ist`s (Primăvară - eşti tu)
   R. Schumann – Die Lotosblume (Floarea de lotus)
   Fr. Liszt – Ich liebe dich
   Gh. Gounod – Serenada

   W.A. Mozart – Un moto di gioja

W.A. Mozart – Ridente la calma
L. van Beethoven – In questa tomba oscura

4. Piese româneşti
T. Brediceanu – Dragu-mi-i mândro de tine
T. Brediceanu – Floricică de pe apă
T. Brediceanu – Pe din jos de Orăştie
D.G. Kiriac – Pe cărare sub un brad
D.G. Kiriac – Foaie verde lămâiță
G. Dima – A venit un lup din crâng
G. Dima – Curcile
G. Dima – Ştii tu mândro

Semestrul 3

Forma de evaluare – COLOCVIU

Program obligatoriu pentru colocviu

– Un studiu acompaniat (B. Lütgen, N. Vaccai)sau un lied
– O arie antică sau o piesă românească

Semestrul 4

Forma de evaluare – EXAMEN

Program obligatoriu pentru examen:

– Un lied sau o arie antică
– O piesă românească

Bibliografie

1. Botez D.D., *Tratat de cânt şi dirijat coral*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982.

2. Husson Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968.

Studiu – B. Lütgen

Andantino e grazioso.

10.

legato

mf ta - - - - la si - - do

p ta - - - - la si - - do

mf ta - - - - si do - - sol

p ta - - - - sol la - - -

mi do

mf p mf p

cresc. dimin. Fine.

cresc. dimin. Fine.

dolce

p leggiero

cresc. poco a poco

mf

rit.

D. C. al Fine.

cresc. poco a poco

mf

smorz.

rit.

D. C. al Fine.

Studiu – B. Lütgen

Allegretto

p con grazia

ta - - - - - - - - - - - ta - - - ta - - - ta - - - -

la - - - - - - - - - - - sol - - - fa - - - mi - - - -

3.

p

cresc. *mf* *f* *Fine*

cresc. *mf* *f*

Fine

p *mf* *f*

p *f*

p *cresc.* *mf* *f* *sf* *D.C. al Fine*

p *cresc.* *f* *sf*

D.C. al Fine

Studiu – B. Lütgen

Allegretto grazioso.

15.

p grazioso

ta do fa ta sol do ta mi si ta la do ta do fa

cresc. poco a poco mf f p

legatissimo mf cresc. riten. rit. f a tempo p grazioso

sf rit. p

cresc. f p

Studiu – J. Concone

Cantabile ♩ = 76

dolce

11

p

Studiu – J. Concone









Studiu – N. Vaccai

Terzensprünge. | *Sauts de Tierce.* | Skips of Thirds.

Andantino.

Sem-pli - cet - ta tor - to - rel - la, che non ve - de il suo pe -
Ar - mes Täub-chen, laß dich war - nen vor des Vo - gel - stel - lers

p

ri - glio, per fug - gir dal cru - do ar - ti - glio vo - la in grembo al cac - cia -
Fal - len, kaum ent - flohn des Gei - ers Kral - len, hüt dich vor des Jä - gers

tor, per fug - gir dal cru - do ar - ti - glio, per fug - gir dal cru - do ar -
Garn, kaum ent - flohn des Gei - ers Kral - len, hü - te dich vor Schlin - gen,

ti - glio vo - la in grembo al cac - cia - tor, vo - la in grembo al cac - cia - tor.
Fal - len, vor des tück - schen Jä - gers Garn, vor des tück - schen Jä - gers Garn!

Innocente colombe qui ne voit pas le danger, et qui, pour échapper à la serre cruelle, vole sur le passage du chasseur.

Hapless, frighted dove, beware lest those light'ning wings which bore thee safe beyond the falcon's talons, bear thee towards the hunter's snare!

Studiu – N. Vaccai

Quintensprünge. | *Sauts de Quinte.* | **Skips of Fifths.**

Andante.

Av - vezzo a vi - ve - re sen - za con - for - to
Liegt auch mein Schiff am Wehr, si - cher ge - bor - gen,

in mezzo al por - to pa - ven - - to il mar.
denk ich mit Sor - gen zu - rück an das Meer.

Av - vezzo a vi - ve - re sen - za con - for - to.
Liegt auch mein Schiff am Wehr, si - cher ge - bor - gen,

in mezzo al por - - to pa - ven - - to il mar.
denk ich mit Sor - - gen zu - rück an das Meer.

Habitué à vivre sans secours, dans le port même, je crains la mer.

Though riding at anchor, safe in the harbour, dread thoughts of the ocean my heart still doth harbour.

Studiu – N. Vaccai

Lektion VII.

Vorübung zu den Läufern (Rouladen).

Anfänglich ist diese Lektion im Tempo Adagio zu nehmen, dann beschleunigt man, je nach der Geschicklichkeit des Schülers, dasselbe bis zum Allegro.

Introduction aux Roulades.

On commence cette leçon en prenant le temps bien lentement, ensuite on le pressera jusqu'à l'Allégro, selon le talent de l'élève.

Introduction to Roulades (Runs).

Begin this lesson in adagio time, gradually increasing the speed, to allegro, as the pupil progresses.

Co - me il can - do - re d'in - tat - ta ne - ve è — d'un bel
Nichts ist auf Er - den rei - ner und keu - scher denn ei - nes

co - re la — fe - del - tà. Un' — or - ma so - la
Her - zens Lie - be und Treu. Wie — je - der Schat - ten

che in se ri - ce - ve tut - ta ne in - vo - la la — sua bel -
dun - kelt die Schnee - weh, trübt — je - der Zwei - fel Lie - be und

tà, tut - ta ne in - vo - la la — sua bel - tà.
Treu, trübt — je - der Zwei - fel Lie - be und Treu.

L'amour d'une belle âme est semblable à la pureté d'une neige intacte: une seule tache qui la souille la prive de toute sa beauté.

The purity of a faithful heart is chaste as the icicle curded by the frost from driven snow: 'twill bear no blemish.

Studiu – N. Vaccai

Lektion VI.

Synkopen. | *Mode syncopé.* | **Syncopes.**

Moderato.

Nel — con - tra - sto a - mor — s'ac - cen - de, con — chi
Nichts kann — Lie - be wi - der - ste - hen, doch — des

— ce - de o chi — s'ar - ren - de mai sì — bar - ba -
— Her - zens stum - mem . Fle - hen schenkt die — Lie - be —

- ro non è, mai, — mai, — mai — non è,
— gern Ge - hör, schenkt — sie — gern — Ge - hör,

con chi ce - de o chi — s'ar - ren - de, no ma - i sì bar - ba -
doch des Her - zens ge - hei - mem Fle - hen ge - wäh - ret die Lie - be

ro — non è, — no, ma - i sì bar - ba - ro — non è.
gern — Ge - hör, — ge - wäh - ret die Lie - be gern — Ge - hör.

Dans la lutte, l'amour s'enflamme; il n'est jamais aussi cruel contre quiconque cède ou se rend.

None can withstand the power of love, yet love will yield to the mute pleading of the tearful eye and longing heart.

Arie antică – Giovanni Paisiello

Nel cor più non mi sento

Why feels my heart so dormant

Arietta

English version by
Dr. Theodore Baker

Giovanni Paisiello
(1740-1816)

Andantino ♩. 55

Piano

dolce

cresc.

Voice

p

f

p

Nel cor più non mi sen - to bril - lar la gio - ven -
Why feels my heart so dor - mant, No fire of youth di -

tù; ca - gion del mio tor - men - to, a
vine? Thou cause of all my tor - ment, O

mor, sci col - pa tu.- Mi piz - zi-chi, mi stuz-zi-chi, mi
Love, the fault is thine! He teas - es me, he pinch-es me, He

pun - gi-chi, mi mas-ti-chi; che co-sa è que - sto ahi - mè? pie -
squeez-es me, he wrench-es me; What tor-tures I must bear! Have

sf

tà, pie - tà, pie - tà! a - mo-re è un cer - to che, che
done, have done, have done! Thou, Love, art sure - ly one Will

p

risoluto

di - spe-rar mi fa.
drive me to de-spair!

f

Arie antică – Giovanni Battista Pergolesi

Nina

Canzonetta

English version by
Dr. Theodore Baker

Attributed to
Giovanni Battista Pergolesi*
(1710-1736)

Andantino

Voice
Piano

p

Tre giorni son che Nina, che Nina, che
For three long days my Nina, my Nina, my

Nina in letto se ne sta, in letto se ne
Nina upon her bed has lain, upon her bed has

pp

sta. Pifferi, timpani, cembali, sveglia - te mia Ni-
lain. Louder and louder, ye players all! A - wak - en my Ni-

f p

*Although this song was long attributed to Pergolesi, it was composed by Legrenzio Vincenzo Ciampi (1719 - ?)

net - ta, sve - glia - te mia Ni - net - ta, ac - ciò non dor - ma
net - ta, a - wak - en my Ni - net - ta, that she may sleep no

più, ac - ciò non dor - ma più, sve - glia - te mia Ni - net - ta, sve -
more, that she may sleep no more, A - wak-en my Ni - net - ta, a -

glia - te mia Ni - net - ta, ac - ciò non dor - ma più.
wak - en my Ni - net - ta that she may sleep no more.

pp

1.

2.

f

pp a piacere

più, ac - ciò non dor - - ma più.
more, that she may sleep no more.

f

dim.

pp colla parte

CÎNTEC DE LEAGĂN

Andante W.A.Mozart

Dormi, na — nii, dormi, pu — i — șor, Um — bre se-a-du — nă-n prid — vor Și din gră — di — nă prin geam Lu — na-ți zîm — beș — te pe-un ram Ia — tă nu-i ni — meni pe drum Pă — sări și flori dorm a — cum Și cînt un gre — ier de

p

dor Dormi, pu—iul ma—mei u—şor u—şor, ——— u—

cresc. f

şor.

In som—nul tău ai des—chis Poar—ta de a—ur spre

p

vis Din prag te chea—m-un pi—tic Cu bar—ba de bo—ran—

gic Vrea să-ți a—ra—te-un ră—țoi,

Trei ur—su—leți cu blăni moi Și un mo—tan vi—nă—

tor Dormi pu-iul ma—mei, u—șor, u—șor,—— u—

cresc. f

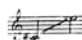
șor.

Lied – Felix Mendelssohn Bartholdy

SALUT

GRÜSS

(Heine)



FELIX MENDELSSOHN – BARTHOLDY
(1809-1847)

Andante





Gingaș zvon de clo-pot, lin Sufletu-mi cu - prin - de; Cîn-tul pri-mă-
Pîn' la ca - sa cea cu flori Zvonul lui să su - ie De-o ză - ri un
Lei - se zieht durch mein Ge-müt Lie-bli-ches Ge - läu - te; Klin - ge, klei-nes
Zieh hin-aus bis an das Haus, Wo die Veilchen sprie - ssen, Wenn du ei - ne





ve-rii-aș vrea Za - rea s-o co - lin —— de.
tran-da-fir: „O iu-besc!" să-i spu —— ie.
Früh-ligs - lied, Kling hinaus in's Wei —— te.
Ro - se schaust, Sag, ich lass' sie grü —— ssen.



Traducerea de Petre Solomon

Lied – Franz Schubert

Lachen und Weinen.

Rückert.

Op. 59. № 4.

Etwas geschwind.

82.

pp

La-chen und Wei-nen zu jeg-li-cher Stun-de ruht bei der Lieb auf so man-cher-lei Grun-de. Mor-gens lacht' ich vor Lust, und wa-rum ich nun wei-ne bei des A-bendes Schei-ne,

pp

decresc.

dimin.

a tempo

ist mir selb' nicht be-wußt, ist mir selb' nicht be-wußt.

a tempo

mf



Wei-nen und La-chen zu jeg - li-cher Stun - de ruht bei der Lieb auf so mancherlei

Grun - de. A - bends weint' ich vor Schmerz; — und wa -

rum du er - wachen kannst am Mor-gen mit La-chen, muß ich dich fra - gen, o

cresc. *f*

Herz, muß ich dich fra - gen, o Herz.

pp

Somnoroase păsărele.

Gr. Stephănescu

Versurile de Mihai Eminescu

Allegretto









pp

a tempo

Dormi în pa-ce! Tre-ce le-bă-da pe a-pe Între trestii să se culce

rall.

poco più *f*

Zi-e-ţi în-ge-rii a-proa-pe, Somnul dul-ce!

poco più *f* col canto

p

Poco più lento

p

ancora più lento

Peste-a nopţii fe-e-ri-e Se ri-di-că mîndră lună, Totu-i vis şi ar-mo-ni-e

rall.

Tempo I

Noapte bu-nă!

pp

Cât e muntele de 'nalt...

(1923)

Tiberiu Brediceanu.

Tempo de Horă.

VOCE.

PIANO.

1. Cât e mun-te - -le de 'nalt,
2. Cât s'a pus al ba - dei dor,

Tot o - mă - tul s'a - lu - at;
Nu se ia pâ - nă ce mor;

Dar de - la - i - ni - ma mea,
Ce s'a pus, nu se mai ia,

Ce s'a pus, nu se mai ia se mai ia.
Pân' nu l'a lu - a ba-dea a - ba-dea.

1. 2.

Fine.

D.C.

Floricică de pe apă

1. Flo-ri-ci-că de pe a-pă, Flo-ri-ci-că de pe a-pă, Spu-ne-i cu-cu-lui să ta-că, Spu-ne-i cu-cu-lui să ta-că,
2. Ori să cin-te po-to-lit, Ori să cin-te po-to-lit, Că bă-di-ța-i ne-că-jit, Că bă-di-ța-i ne-că-jit,
3. Să nu cin-te-a-șa fru-mos, Să nu cin-te-a-șa fru-mos, Că bă-di-ța-i mi-ni-os, Că bă-di-ța-i mi-ni-os!

1.2 3 rit.

Redactor: Constantin FLOREA
Tehnoredactor: Vasilichia IONESCU
Coperta: Stan BARON

Bun de tipar: 25.05.2005; Coli tipar: 17
Format: 16/61×86

Editura şi Tipografia Fundaţiei *România de Mâine*
Splaiul Independenţei nr. 313, Bucureşti, Sector 6, O. P. 83
Telefon/Fax: 316.97.90; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro